ANNÉE — N° 6 Le N° de 24 pages, France : 3 fr. 60 — Belgique : 5 fr. 50 belges — U. P. 4 fr. 50 — Autres pays : 6 fr. AOUT - SEPTEMBRE

L'ARTISAN LITURGIQUE

Revue bimestrielle d'art religieux appliqué
(24 pages illustrées dont 4 en couleurs)

PRIX DES ABONNEMENTS :

FRANCE ET COLONIES		Un An.	20 fr.
ÉTRANGER :	Belgique	—	32 fr. belges
	Union Postale	—	25 fr. français
	Autres pays	—	30 fr. français

Bureaux : 16, rue Fénelon, NIMES (Gard) C. Chèques Postaux Montpellier N°



Sommaire du N° 6

CHASUBLE 7

ENTRELAC CELTIQUE N° 2

Orfroi brun clair pour chasuble en tissu crème

MÉDAILLON DU DOS

Interprétation en tapisserie au petit point

VOIR LES AUTRES PARTIES DE CET ORFROI ET EXPLICATIONS
Pages 103, 122 et 124

Lire l'Avis à nos Lecteurs p. 104

Our practical course of artistic embroidery for the use of those engaged in the preparation of church robes

(see page 92)

Second series of stitches of the first technical period

a) *Flat straight stitches united.* — This stitch is formed by the gliding of the thread into a space. straight and somewhat narrow, between two given lines. To fill this space the stitches must be brought close to one another, or regularly spaced out according to the case. For the most part, even for light subjects, the best effect is obtained by making them close together. But there are parts of the work where the stitches, though made in this fashion, must be slightly convergent, and sometimes even overlap on the short side of a bend or turn, in order to thus obtain a change of inclination of the thread as required by the design. Hence in such cases the stitches must be made closer together on one side than on the otker, which makes it possible to turn imperceptibly without at the same time leaving any empty space on the side of the joint or junction of the stitches

This stitch renders good services in rhe first technical period. Its use is made necessary especially when certain lines are to be clearly marked, and even when small surfaces are to be marked. In such cases where the closely set lines would not be suitable, we must straightaway supply flat straight united stitches, which will enable us to fill at one and the same stroke many juxtaposed lines, and appreciably improve their effects. This stitch is also very useful for large silk borders.

Procedure. — The straight united stitch (feather stitch), being designed to fill up the space between two given lines, should never be carried out by the eye alone, that is in a random guess-work way, without tracing out lines previously in the design. For a perfect execution it is even advisable to trace the lines in silk, preferably with the lance stitch returning to the old ones, which will keep the united stitches better in place, and force them to adhere to the original line.

Still if perfect execution is not desired, this work of making the lines may be dispensed with, as it requires some time to do it. For great accuracy, however it is essential, and in some cases it gives a certain relief to the work.

To fill the space between 2 lines traced out in pencil, ink or silk you make the stitches from right to left or from left to right, from bottom to top or from top to bottom-according to the requirements of the subjects to be embroidered etc. But it always necessary to give a sharp average inclination, say 45° from the line od departure of the stitch. If the lines are traced in silk the latter will have to be concealed in the embroidered part of the united stitches. This stitch can be executed, like all the others, with 2, 3, or 4 threads to the needle and operating at the same time, according to, the fineness of the design and the degree of fineness required by the customer.

b) *Straight united cut stitches (cut feather stitch)*, see fig. 30. — This stitch is, in fact but a variation of the preceding one, but it is used for different purposes. It is done in the same manner, except for a filling of cotton, silk, wool or hemp, which is necessary to obtain the desired relief.

This filling is effected by means of a light flat united see stitch or a lance stitch returning to the old stitches, in the middle of the interlinear space to be filled. These filling stitches must be made in the contrary direction to that which we shall give the final definite stitches which must cover the filling.

This stitch is also useful for certain accessory parts of various subjects of the first technical section, and may often replace the flat united stitch (flat feather stitch), but only provided it has been provided for in the plan of the stitches, usually attached by the embroiderer, for the composition of the design.

c) *Curved flat united stitch* (see fig 31. — This stitch is very like the straight flat united stitch, but is made somewhat differently. Its distinguishing feature lies in the very reason for the curve itself. Two parallel curves are in fact two segments of circles with the same centre, the radii being of different lengths. Evidently the segment nearer the common centre is the shorter one, supposing the extremities of each to be limited by the same radius. But since we must make the same number of stitches in each segment, the latter must be made nearer to one another in the one line than in the other. Hence proceed as follows : Begin on the large side A (at foot, at top, to the right or the left, according as we want the stitch, in one direction or in the other), and direct the stitches towards the small side B in a prolonged inclination of say 45° relatively to the radii of the segments.

The stitches on the smaller side will thus have to touch one another, and even to some degree overlap, in case of a segment of small radius. Whereas those on the big side will stand slightly apart-without however allowing the ground to be seen.

In this way the stitches will be equal in length, and no empty spaces will be left in the embroidered part ; a suitable relief will appear at the concentration of the threads, and a magnificent play of light will follow the very movement of the lines.

This process gives much life to the work and is pleasant to carry out. It is used very much in decorative designs and ornaments of all kinds. It is very suitable for setting off bishops' crosiers, shepherds' staffs, belts, imitation cordelier's girdles, and many other details in embroidery subjects of the Ist technical period.

d) *Curved cut united stitch* (fig. 31). — This requires filling, but the execution is as before, and it is used in the same cases as the preceding stitch, according as we want to give more or less relief to the embroidery we are doing.

(to be continued)

The Assumption as a subject of art

Christian artists have at all times found a pleasure in serving the Church by affirming their belief in the Assumption of the Virgin Mary. We cannot pretend to speak of all the subjects wherein this appears, but we propose to select some of them, in the hope that the modern artists who follow us will continue the work of their predecessors, whilst taking advantage of their finer tools and equipment. Let us now see the work of the embroiders, tapistry-makers etc. who have thus striven to glorify the Virgin's triumph.

Embroidery. — We still preserve among the treasures of the Cathedral of Sens (Yonne) *a worked canvass representing the Assumption* (fig 1). It goes back to the eighth century.

Hear the words of Canon Chartaire on this subject :

On a groundwork of fine closely-woven linen loose and curling. Threads are worked in heavy bold strokes. The adornment is composed of elliptic medallions (0.38 c/m high by 0.48 c/m long) juxtaposed and united by small pearl roses. The upper part of the medallion is occupied by a female figure in an attitude of prayer, accompanied by two wide-winged angels, supporting it with one hand and carrying a palm in the other. Their long robes are represented by parallel lines and chevrons. On top are eight standing figures and two others horizontally placed above the former. All are clad in short tunics and hold a cross on high.

The Assumption of the Virgin is easily recognisable here, and that too at a period very close to that of the introduction of the Feast of the Assumption into the Liturgy. The inscriptions woven in 2 lines on the borders of the medallions leave no further doubt on this subject. The form of the letters proves the date to be that of the Merovingians. Beginning at the top we read on top :
COM TRANSIS I SET MARIA I TER DOMINO DE I APOSTOLIS

This piece of cloth may have belonged to a church robe. It was used to cover some relics that can no longer be identified.

***

The feast of the Assumption has a three-fold purpose, and each is subordinate to the other : the death of the Virgin Mary, her assumption, and her coronation in Heaven.

These three subjects are represented on one of the tapistries that adorn the choir of the Cathedral of Aix-en-Provence. (fig 2).

On the left we see the Mother of God on her funeral bier and surrounded by the Apostles. St John, standing near, blesses her. St Peter is in the foreground.

The death of the Virgin, we read in a manuscript of M. de S. Vincens, is the subject of the 25th picture. An apostle has a garland in his hand ready to crown her. Above the picture we see the arms of Cardinal Morton who was Archbishop of Canterbury...

The Burial of the Virgin, 26th picture. — A man has put his hand on the coffin to throw it down. The hand separates from the arm, and remains adhering to the coffin. This miracle carried out on a Jew, was the subject of a distich of the 7 th century. It often occurs in the ancient bas-reliefs. On the lateral facade of N. Dame de Paris facing the cloister we see this subject sculptured. The Jew is seen kneeling and carrying the sheath of his sword which bears in Roman characters a Hebrew name.

The 27th and last section represents the *Assumption of the Virgin*, borne by the angels. In the upper borders are the arms of William Warham : an escutcheon bearing the pallium.

This W. Warham was Archbishop and Lord Chancellor of England in 1511, a date which is found on one of the Aix tapistries, representing the crucifixion of Jesus. Warham was first Bishop of London, and then Archbishop of Canterbury from 1506 to 1532.

At this moment Henry VIII was king of England. "This prince, continues M. de S. Vincens loved to adorn his Cathedral church. He loved the arts, he adorned churches, and though he separated from the Church of Rome, he preserved during his life the images of the churches and the whole Catholic cult. It was only under Edward VI, and Elisabeth that the external cult was entirely changed, and with it the religion of the Kingdom.

We do not know the name of the painter who drew the cartoons on which the tapestries of the Assumption of Mary are based. One can do but little but guess.

The above manuscript merely says : The chief artists in the last years of the XVth century, and the opening ones of the XVIth, who drew cartoons and designs for tapestries are : Albert Durer, Quintin Messis (or Messius), and Jerome Dubois (Boinjo).

Albert Durer had the habit of using more Gothic ornaments in his compositions than we see in this tapistry.

Quintin Messis who died in 1529 brought into his pictures figures clad in ornate and sumptuous robes. He also excelled in sad and painful subjects. J. Dubois painted landscapes and woods very well.

Fig 2. — Death of the Virgin-Burial of the Virgin-Assumption of the Virgin. Cl. Arch. Photo. Paris.

The composition of the figures, continues M. de S. Vincens, the distribution of the ornaments and above all the borders of our tapestries are superior even to the compositions of Jean de Bruges.

***

An ivory tablet, *representing the death of the Virgin.* — At the museum of Cluny an ivory sculpture is kept, which must have been made in the 12th century. (fig 3). Hear what the Comte de Grimouard says of it :

The feast of the Assumption, one of the most solemn of the Church, offers us a firm foundation for making good the omissions of the Holy Scriptures and assigning to this mystery the place which it really occupies in the representations of Art. The word "assuption" (from assumere, to gather) need not necessarily be taken to mean the sacred body of Mary-it may apply equally to her holy spirit since in fact it was gathered to the bosom of her divine son. For many centuries in order to represent the death of Mary she was represented as laid out lifeless on a bed, surrounded by the Apostles in the presence of the Saviour, who clasps her spirit in His arms in the form of an infant. We quote an example of it according to an ivory tablet in the museum of Cluny, from the 12th century. This representation has for long been principally applied to the mystery of the Assumption.

But after having died she, like her divine Son, rose again ; hence her body had occupied the tomb, and her funeral had been celebrated.

These circumstances then would semm to justify our representing, with a kind of preference, even the death of the Virgin Mary, or rather the assuption of her soul, as being something of greater prize than the assumption of her body, which would be the inevitable complement of it. Her holy spirit, gathered by Jesus was borne by the angels to its celestial abode, a double circumstance that is observed on our ivory piece, to be afterwards brought back into the immaculate body that it was to animate henceforth for evermore.

***

Statuary. — We shall consider two representations of the Assumption which we shall choose purposely from two different epochs.

The *Crowning of the Virgin*, at the Louvre gallery (fig 4) goes back to a remote Gothic epoch and shows the portraits of Philip III the Bold and Mary, daughter of Philip III the Fair.

In the 12th century we still find the sculptors under the Byzantine influence as regards the draperies, but in other respects they begin rather to copy the models they see around them.

"In all these statues, says Caumont, we see long busts, prominent eyes, arched eyebrows, a kind of stiffness and absence of movement, which apart from their byzantine costumes, will always serve to distinguish them from those of the XIIIth and XIVth centuries". In the 13th century this stiffness begins to disappear, the lines are more happily managed, and a remarkable largeness and delicacy of execution are archieved. There is more expression in the work, and more movement in the attitudes, and the work possesses in a high degree, to use the words of Viollet-le-Duc, "that large, simple, almost elusive manner peculiar to the Greek style ; we have before us the same moderation in the means, the same sacrifice of details, the same softness and firmness". Never had it been better understood, save among the ancient Greeks, how to give movement, life and ease to the draperies.

At this period all statues were painted, adds M. Male, but this was done with discretion, and with that fine sense of effect that distinguished the painters of the Middle Age, who were exquisite colorists, to judge from their stained glass windows".

When passing through the Renaissance period statuary art came more and more under the influence of Nature in its development. "The impulse given and felt towards classical studies led artists in like manner to study the anatomy of the body. Statues then bore characteristics drawn from anatomic forms, and to the observer they form a very distinct class in the long series of figures belonging to the different centuries".

"Sculpture, says Mallet, always following the same direction, fell into a state of decadence in the 15th century. From the slavish imitation of models it has recourse to exaggeration etc. By multiplying and exaggerating the individual type, statuary art often imparts to its works a most regrettable triteness. It must however be added that amid many statues of poor execution showing attitudes and garments full of pretention were others expressing perfect pose and full of touching power, that put them on a par with those of the best periods of art".

The ground lost in intellect and art since this period of revolution was difficult to recover. The modern epoch beginning with the 17th century tried to reach higher ground by combining natural beauty of form with the expression of supernatural and religious thought.

This double effort is to be seen in the *Vierge de l'Assomption* of Pierre Puget (1694) which stands in the choir of Nevers cathedral.

We invite our readers to compare these two works-that by the unknown author, of the Louvre statue (crowning of the virgin) belonging to the Gothic epoch, and that by the Marseilles sculptor of the 18th century, and to say which he prefers.

***

Miniatures. — From among the numerous miniatures representing the Triumph of the Virgin we choose that of Pol de Limbourg in "The very rich hours of the Duc de Berry" (fig 6). This beautiful 14th century work is at the Condé museum at Chantilly.

King Jean of Berry, like his mother Jeanne of Bourgogne, encouraged the arts anf letters. Charles V assembled at the Louvre library more than 1200 volumes of fine artistic execution and meant for the education of the princes and princesses.

Louis of Anjou and Louis of Orléans protected letters and art also, but Jean de Berry (1416) surpassed them all in his taste for the beautiful. His library though less numerous than that of his brother Charles V surpassed the latter in the choice of authors and the beauty of the volumes.

Many of the latter had been presented by friends who, knowing his passion for collecting, saw in it the shortest cut to his favour. Others again had been ordered by himself from the best artists of the time. In fact Jean de Berry delighted in receiving at his Court at Bourges or his castle of Bicetre the foreign artists who came to France to work. Among the latter, in the library list, we find the name of the celebrated illuminator Pol de Limbourg, who was salaried by the Duke from 1410 onwards.

This artist belonged to the Flemish school, and with Andre Beauneveu and Jacquemart de Hesdin he aided powerfully in the great 14th and 15th century development of the art of illumination, more especially towards 1350.

From this moment on the progress is remarkable. The decorators strive with all their ingenuity to impart the illusion of life to their figures and to reproduce the movement of the robes and draperies. They already show a better conception of lights and shades, and reproduce costumes and common objects with greater perfection.

This progress may be seen in the *Crowning of the Virgin* (fig 7) and in the *Fall of the rebel angels* (fig 7) which is mentioned by the Church on the feast of St Michel, the 29 September. These two beautiful pages from the *Very rich Hours of the Duc de Berry* or the *Heures de Chantilly* reproduce with supreme grace and strength all the depth inherent in these Christian mysteries.

Before the throne of the Great King, Mary, clad in her royal mantle, kneels in a touching attitude of respect and piety. Angels that sing and play musical instruments, provide her escort, while numerous saints regard their Queen with delight. Jesus is about to place on his divine mother's head the diadem held ready by a celestial spirit in a veil that floats gracefully above her head.

Below we can read the Latin text from the beginning of the Mass fort the Virgin.

Jean de Berry seems to have had a passion for breviaries and psalters and had them executed with admirable care and richness.

The scene of the *Fall of the Angels* is remarkable for its strong original style. The God of Majesty sits throned above the cherubims, the celestial army guards the entrance to the heavenly precincts, while the rebel angels are hurled headlong into the fiery abyss wheren the crowned Lucifer falls first followed by his satellites. The empty seats that remain show that the letter have belonged to all the ranks of the angelic hierarchy. The divine work of the redemption of man, that Jesus will undertake, will achieve the filling of those empty ranks by human souls who will sing with the angels that remained faithful the eternal praises and glory of the Most High.

At the death of Jean de Berry the *Very rich Hours of the Duc de Berry* were not yet finished, and the few books then ready were estimated to be worth at least 500 livres, a very big sum at that time.

Unfortunately the artists who finished the work were not of the same calibre as Pol de Limbourg. Nevertheless the *Heures de Chantilly* constitutes one of the best specimens of the Francoflemish art school of the 14 and 15th centuries.

***

We draw the attention of our readers to a painting on wood by an unknown artist (fig 8). We should be thankful if any of them could give us a clue that would enable us to trace the school to which it belongs and the epoch at which it was made.

This picture measures 1 metre 41 cm high by 1 metre 07 cm long. The colouring is very vivid It represents the open tomb of the Virgin raised by the angels to Heaven. The apostles contemplate their queen ; their movements express admiration. This picture is at Nimes. The family that possesses it would be disposed to sell it (1).

Let us wind up with a painting from the school of Beuron, representing the Dormition of the Virgin. It was to the fathers of this Congregation that was confided the care of the place where Mary gave up her soul to God. There they raised a monastery called *The Dormition of the Virgin*. It is but just that their talent should have made the most of the scene of the Death of Mary. She is represented as clad in a blue robe, the hands folded on the breast, and stretched on her funeral couch. She is dead but seems only to sleep-hence the name : Dormition of the Virgin. Soon indeed she will emerge from this sleep of death, and her reanimated body will enter in the eternal glory of which her countenance bears the impress.

This painting has been reproduced in small pictures that preserve very happily the original colouring (2).

Dom Lefebvre O. S. B.

(1) Please apply to the Artisan Liturgique, 16, rue Fénelon, NIMES (Gard)

(2) Size : 7,5 x 12, at 40 centimes per copy.

ORFROI DU HAUT DE LA CHASUBLE 7 à grandeur

Interprétation de l'orfroi de la chasuble 7 en tapisserie *(voir modèles à grandeur pp. 101 et 122)*

Les modèles que nous donnons sont au petit point qui a beaucoup de ressemblance avec le point des Gobelins. Pour faire ce point on s'y prend de la même façon que si on allait faire le point de croix, mais dans la première partie du point seulement ; on l'exécute sur du canevas uni et à maille d'un millimètre. Ce travail peut être fait en soie, mais il fera très bien en coton mercerisé DMC qui a l'avantage de pouvoir se séparer en plusieurs fils dont très peu à chaque brin afin que le travail ne soit pas trop lourd. Cette tapisserie fine n'a rien de difficile sinon sa grande régularité qui la fait ressembler à une peinture. Pour obtenir l'effet voulu il est bon de travailler d'abord le fond, puis le motif entrelac pour donner le relief voulu à celui-ci. Les entrelacs sont en bleu clair avec des points plus foncés pour mieux distinguer le tracé du dessin. Une troisième teinte pour le fond, un jaune d'or ; le milieu du galon sera blanc. Pour le médaillon du milieu les lettres seront en bleu plus foncé avec une ligne blanche au milieu, et pour le fond le même jaune d'or.

ORFROI DE DROITE DE LA CHASUBLE 7 à grandeur

Exécution de l'orfroi de la chasuble 7 en tapisserie

Relevez la forme de l'orfroi en papier et reporter-la sur le canevas en jalonnant par des points de couleur pour souligner le tracé. Ne coupez pas votre canevas afin de ne pas l'étirer dans le biais et contournez le canevas d'un galon. Il serait préférable de le faire au métier qu'à la main. Commencez alors par le haut en travaillant de gauche à droite pour le premier tour et revenez de droite à gauche pour le rang suivant en ayant soin de laisser vide les points de couleurs différentes ; faites avec le même brin toute la même teinte, cela vous fera une grande économie de temps.

Beaucoup de personnes préféreront suivre un galon croyant aller plus vite, ce qui a lieu pour les parties où le galon est seul, mais lorsque plusieurs galons se rencontrent et se croisent elles perdront beaucoup plus de temps à compter et pour peu qu'une erreur d'une maille s'y glisse rien ne sera d'aplomb ; ayez de la méthode et vous verrez que vous avancerez plus vite et votre travail s'en ressentira.

Exécution de l'Orfroi de la Chasuble 7 Entrelac Celtique N° 2

Le dessin est interprété à l'aide de galons ou de tresses de soie de couleurs variant suivant le fond de la chasuble. On les coudra sur l'orfroi à l'aide d'un point de surjet en fil de soie bien assorti de façon à ce que ce point soit invisible. Cette interprétation s'inspire de l'orfroi de chasuble ancienne page 122. — On peut aussi l'interpréter en tapisserie, voir pages 101 et 122, et explications à droite de cette page 103 et page 122.

Chasuble fond blanc. — L'orfroi est un ruban ou une bande de tissu brun clair. Les galons sont bleu vif, jaune et vert d'eau (v. p. 101).

Chasuble fond rouge. — L'orfroi est un ruban ou une bande de tissu de soie couleur lie de vin. Les galons sont jaunes, bleu pastel et brun rouille (v. p. 124).

Chasuble fond vert. — L'orfroi est un ruban ou une bande de soie teinte vert empire. Les galons sont jaune paille, vert d'eau et brun clair (v. p. 124).

Chasuble fond violet. — L'orfroi est un ruban ou une bande de soie teinte pourpre très foncé. Les galons sont jaune paille (v. p. 124).

Le médaillon central est découpé dans un tissu de la couleur de l'orfroi.

Le chryme, pour toutes ces chasubles, est brodé au passé plat en fils d'or. On pourra le border d'un cordonnet brun, retenu par un point de Boulogne en soie brune.

VOIR LES DIMENSIONS DE CETTE CHASUBLE AU N° 4 PAGES 65 et 66



AVIS A NOS LECTEURS

A partir de ce N° nous encarterons dans *L'Artisan Liturgique*, 32 pages consacrées à un *Cours de Liturgie romaine* (16 pages) et à un *Traité sur l'Office divin* (16 pages). Ces encarts ne se vendent pas séparément de la Revue.

***

CALICES. — Nous pensons faire plaisir à nos lecteurs en leur donnant d'après Rohault de Fleury, un tableau chronologique des calices. Tous ceux qui s'occupent d'enluminures y trouveront des modèles de calices pour les images qu'ils sont appelés à peindre.

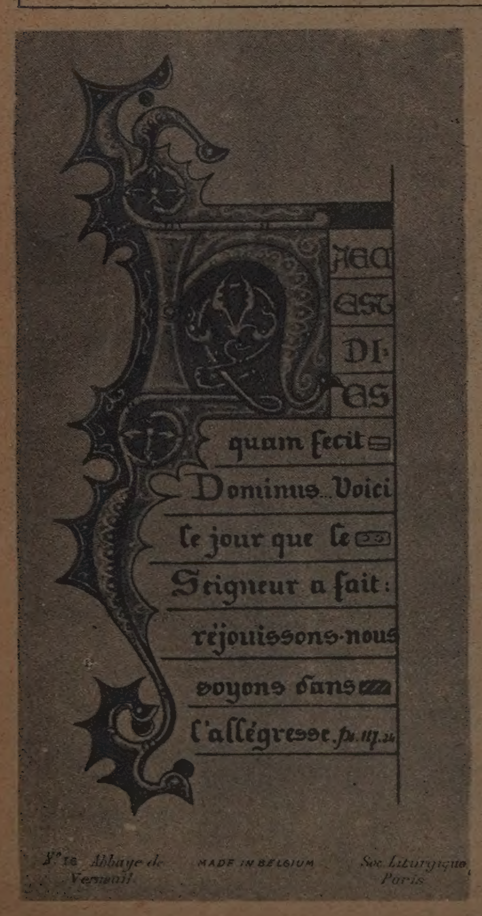
On peut constater par cette série de vases sacrés que toujours les artistes ont cherché des formes nouvelles sans jamais se copier d'un siècle à l'autre. Et pourtant le calice est toujours resté essentiellement le même: une coupe, un pied et un nœud. Les calices ministériels pour la communion des fidèles ont deux anses, le calice du prêtre a un nœud qui permet de le tenir en main. Les orfèvres se sont adaptés aux rites qui ont évolué d'après les nécessités. En suivant ces deux lois, les artistes modernes sont sûrs d'être fidèles à la tradition tout en ne copiant pas leurs prédécesseurs. L'art doit créer en respectant les lois liturgiques.

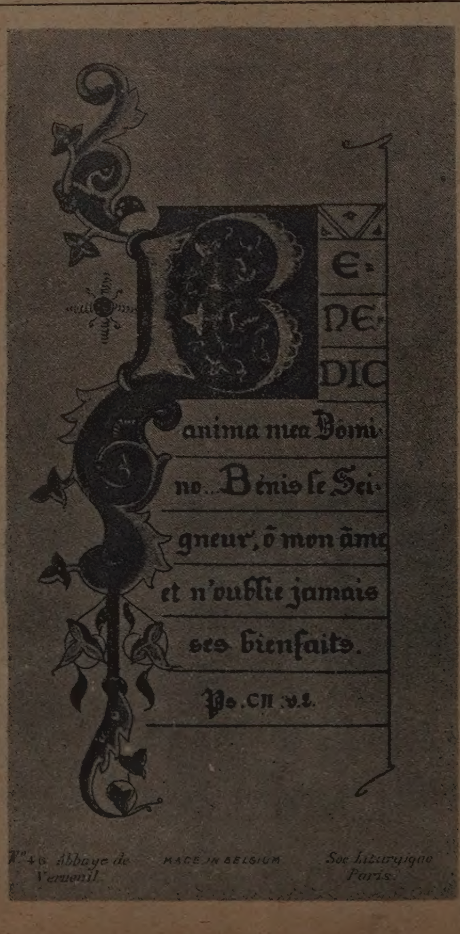
***

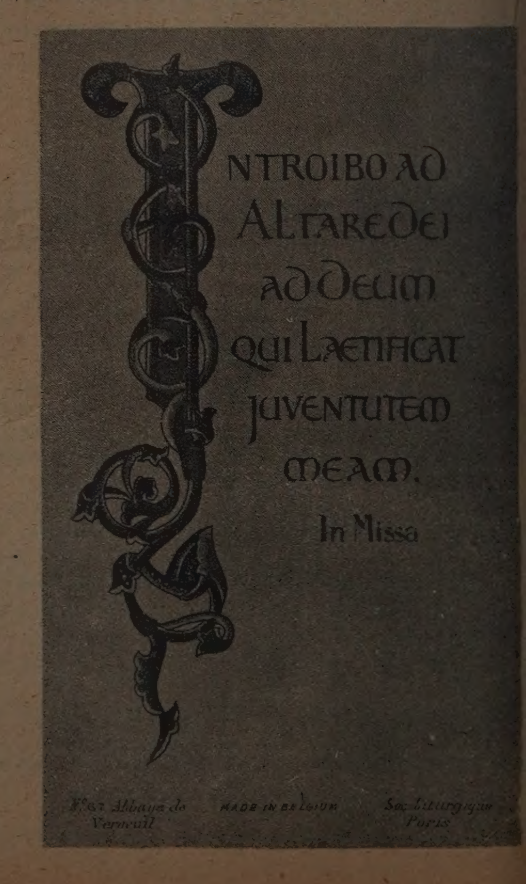
IMAGES DE VERNEUIL. — Les Bénédictins de l'Abbaye de Verneuil viennent de publier une série de 28 images (7×13) *en couleurs* qui s'inspirent d'enluminures de toutes les époques.

Ces images faites par le procédé lithographiques coûtent 0 fr. 60 pièce. Elles servent pour toutes les circonstances de la vie: 1re communion, prémices, etc... Les enlumineurs y trouveront de beaux modèles qui les guideront dans leur travail. Nous reproduisons trois de ces images en noir (voir ci-dessous). Par cent, 0 fr. 50 pièce.

S'adresser à L'ARTISAN LITURGIQUE, *16, rue Fénelon, Nîmes (Gard).*







Notre Cours pratique de Broderie d'Art sur métier à l'usage des personnes qui confectionnent des vêtements liturgiques

(*suite, v. p. 92*)

Deuxième série de points de la première technique

a) *Point coulé plat droit* (voir fig. 30). — Ce point, comme son nom l'indique, est un « glissé » du fil dans un espace droit plus ou moins restreint entre deux lignes déterminées. Pour remplir cet espace, les points peuvent être rapprochés les uns des autres, ou régulièrement espacés suivant les cas. Le plus souvent, même pour les motifs légers,

Point coulé plat droit.
Le même point rembouré au préalable par un point lancé refendu, broderie en sens contraire et le point coulé en relief droit.

Fig. 30

il est de plus bel effet de les faire rapprochés. Mais il est cependant des places du travail où quoique faits de cette façon, les points doivent être un peu convergents, quelquefois même se recouvrir les uns lés autres du côté le plus court d'un coude ou d'un tournant pour obtenir un changement d'inclinaison du fil exigé par le dessin lui-même. Donc dans ces cas, les piqûres sont plus rapprochées d'un côté que de l'autre, ce qui permet de tourner insensiblement, tout en ne laissant pas de vide du côté de l'écart des points.

Ce point rend d'appréciables services dans la première technique. Son emploi est surtout rendu nécessaire lorsqu'il faut accentuer certaines lignes, certains groupes de ligne, voire même de petites surfaces. Là où les lignes serrées ne conviendraient pas, il faut prévoir d'emblée le point coulé plat droit, qui permettra de remplir d'un même coup

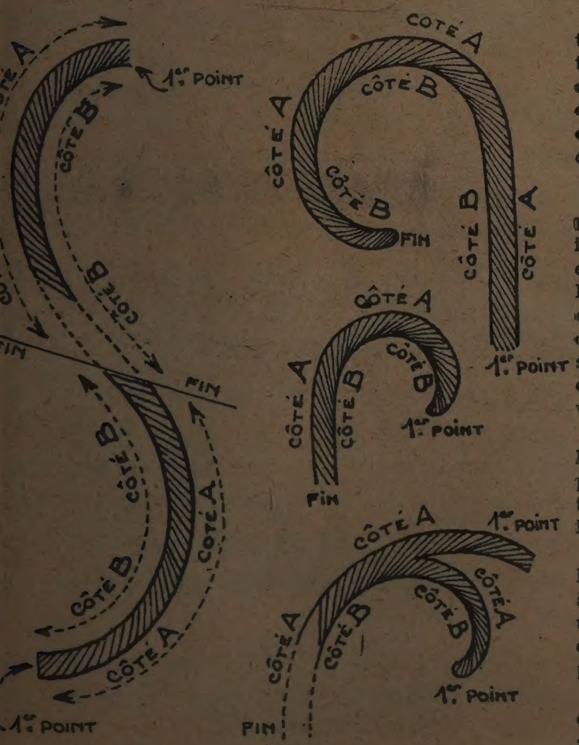


Fig. 31 — Point coulé courbe.
Le même point rembouré est le point coulé en relief courbe.

l'espace de beaucoup de lignes juxtaposées, et en améliorera sensiblement les effets.

Ce point est très utile aussi pour les larges bordures à la soie, ou comme sertissage des tissus superposés, quand le dessin ne demande pas la couchure.

Procédé. — Le point coulé droit étant destiné à remplir l'espace contenu entre deux lignes déterminées, ne doit jamais être exécuté à l'œil, c'est-à-dire au hasard, sans lignes tracées d'avance dans le dessin. Pour une exécution parfaite il est même recommandable de tracer ces lignes à la soie, de préférence au point lancé refendu, qui maintiendra plus sûrement les points coulés en place, et les forcera à garder la ligne primitive.

Toutefois, si cette exécution parfaite n'est pas requise, on peut se passer de border les lignes à cacher, car cella demande un certain temps. Mais il est certain que s'il faut à tout prix être précis et correct, ce travail est indispensable. Il a en plus l'avantage, dans certains cas, de donner un certain relief au travail.

Pour remplir l'espace entre deux lignes tracées au crayon, à l'encre ou à la soie, on fait les points de droite à gauche ou de gauche à droite, de bas en haut ou de haut en bas, suivant que le motif à broder le permet et qu'il y a plus de facilité pour l'exécution. Mais il faut toujours donner une inclinaison aiguë moyenne, c'est-à-dire à 45 degrés de la ligne de départ du point.

Si les lignes sont tracées à la soie, celles-ci devront nécessairement être englobées dans la partie brodée du coulé.

Ce point coulé plat droit peut comme tous les autres s'exécuter en 2, 3 et 4 fils à l'aiguille et à la fois, suivant la finesse du desin à rendre, et la finesse du travail demandée par le client.

b) *Point coulé en relief droit* (voir fig. 30). — Ce point n'est en réalité qu'une variante du précédent, mais ne s'emploie pas toujours aux mêmes fins. Il se fait comme lui, sauf un rembourage de soie, coton, laine ou chanvre, nécessaire pour obtenir le relief désiré.

Ce rembourage se fait par un léger coulé plat, ou un lancé refendu, au milieu de l'interligne à remplir. Ces points sommaires de rembourage doivent être faits dans un sens contraire à celui que l'on compte donner aux points définitifs qui doivent couvrir le rembourage.

Le coulé en relief droit est très utile pour certains accessoires de divers motifs en première technique, et peut en beaucoup de cas remplacer avantageusement le coulé plat. Pourvu toutefois qu'on l'ait prévu dans le projet des points, annexé d'habitude par le brodeur, à la composition du dessin.

c) *Point coulé plat courbe* (voir fig. 31). — Ce point ressemble en tout au coulé droit plat, mais il se fait un peu différemment. Ce qui le distingue essentiellement, c'est la raison même de la courbe. En effet, deux courbes parallèles sont des segments de cercles ayant le même centre, mais une grandeur de rayon différente. Et il est évident que le segment le plus rapproché du centre, est plus petit que l'autre si les extrémités de chacune se trouvent limitées par le même rayon.

Dès lors, puisque une ligne est plus petite que l'autre et qu'il faut faire le même nombre de piqûres de points dans les deux, on ne peut maintenir la même distance entre celles de la petite ligne et celles de la grande ligne.

On procède donc comme suit: on commence par le grand côté A, (en bas, ou en haut, à droite ou à gauche suivant qu'on désire avoir le point dans un sens ou dans l'autre) on les dirige vers le petit côté B dans une inclinaison allongée à 45 degrés par exemple par rapport aux rayons des courbes.

Les piqûres du petit côté devront donc se toucher et même parfois se recouvrir en quelque sorte s'il s'agit d'une courbe à petit rayon. Tandis que celles du grand côté s'écarteront légèrement sans toutefois laisser voir la toile de fond.



Fig. 32 — Broderie du XVIe siècle (1re technique)

De cette façon, les points resteront égaux de longueur, ne laisseront pas de vide dans l'espace brodé, accuseront un relief discret à la concentration des fils, et donneront un magnifique jeu de lumière qui suivra le mouvement même des lignes.

Ce procédé donne beaucoup de vie au travail et est très agréable à faire. Il s'emploie dans beaucoup d'ornements décoratifs soit stylisés, soit au naturel. Il convient très bien ausi pour donner



Fig. 33 — Broderie du XVIe siècle (Agrandissement). La barbe, les cheveux, les traits de la figure et les bordures soulignantes sont aux points lancés refendus.

l'aspect des crosses de pontifes, bâtons de berger, ceintures, cordons, imitation de cordelière, et quantité de détails dans les sujets de broderie de première technique.

d) *Point coulé en relief courbe* (voir fig. 31). — Comme le coulé en relief droit, il demande un rembourage, mais il est identique au précédent comme exécution. Il est employé dans les mêmes circonstances et mêmes places que lui, suivant qu'on aime de donner plus ou moins de relief à la broderie que l'on fait.

(*A suivre*). Alfred Pirson.

L'ASSOMPTION DANS L'ART

Les artistes chrétiens se sont plu à toutes les époques à mettre leur talent au service de l'Eglise pour exprimer leur croyance en l'Assomption de la Vierge. Nous ne pouvons prétendre parler de toutes les œuvres d'art que la foi leur a inspirées à ce sujet, mais nous voulons toutefois en relever quelques-unes, avec l'espoir que les artistes modernes qui nous liront, voudront continuer à notre époque, avec les moyens plus parfaits dont ils disposent, ce qu'ont fait leurs prédécesseurs.

Voyons rapidement comment les brodeurs, les tapissiers, les sculpteurs et les miniaturistes ont glorifié à l'envi le triomphe de Marie.

⁂

BRODERIE. — On conserve dans le trésor de la cathédrale de Sens (Yonne), une *toile brochée qui représente l'Assomption* (v. fig. 1). Elle remonte au VIIIe siècle.

Voilà comment le chanoine Chartraire décrit cette étoffe précieuse: « Sur un fond de toile fine et serrée sont brochés, en traits épais et saillant, des fils lâches et bouclés. L'ornementation consiste en médaillons elliptiques (h. 0.38 m/m, l. 0.48 m/m), juxtaposés et reliés par de petites rosaces perlées. Un personnage féminin, en attitude d'orante, accompagné de deux anges aux larges ailes, le soutenant d'une main et portant une palme de l'autre, occupe la partie supérieure des médaillons. Leurs longues robes sont figurées par des lignes parallèles et des chevrons. Au-dessus sont huit petits personnages debout et deux autres placés horizontalement au-dessus des premiers. Tous sont vêtus de tuniques courtes et tiennent élevée une croix.

Il est facile de reconnaître dans ce sujet la représentation de l'Assomption de la Sainte Vierge et cela à une époque qui est la plus rapprochée de l'introduction dans la Liturgie de cette fête. Les inscriptions opposées, tissées sur deux lignes dans la bordure des médaillons, ne laissent pas de doute à ce sujet. En même temps que, par la forme des lettres, elles accusent nettement l'époque mérovingienne.

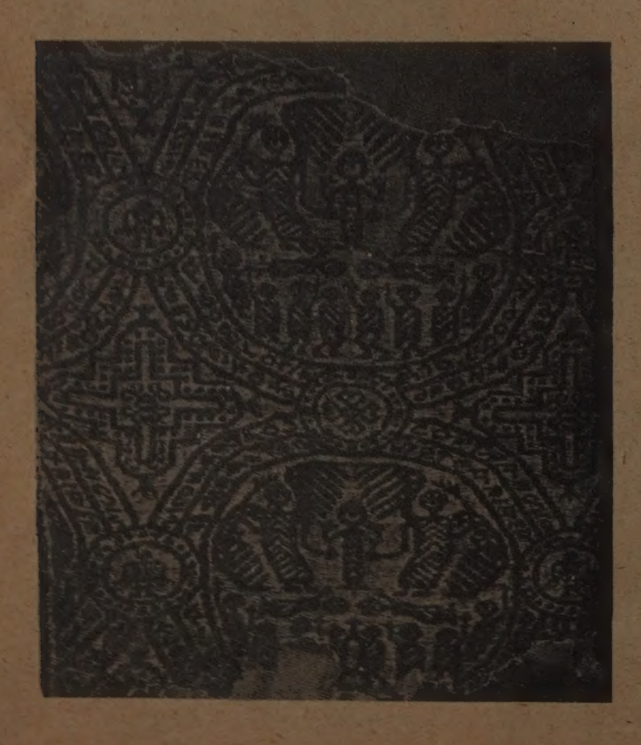


Fig. 1 — Toile brodée du Trésor de Sens (VIIIe siècle).

On lit, en commençant à droite, au sommet des médaillons, par la ligne extérieure:
COM TRANSIS | SET MARIA, MA | TER DOMINO DE | APOSTOLIS.

Ce fragment de tissus a pu appartenir à un vêtement liturgique, aube, etc., comme peut le faire supposer la coupe arrondie terminée par un ourlet de l'un des côtés. Il enveloppait en dernier lieu des reliques sans indications d'identité » (1).

⁂

La fête de l'Assomption a trois objets qui sont subordonnés les uns aux autres: la mort de Marie, son assomption et son couronnement au ciel.

Ces trois sujets sont représentés sur une des tapisseries qui ornent le chœur de la cathédrale d'Aix-en-Provence (v. fig. 2).

A gauche on voit la Mère de Dieu étendue sur sa couche funèbre et entourée des apôtres. Tout près d'elle Saint Jean la bénit. Sur le premier plan on remarque Saint Pierre.

« *La mort de la Vierge*, lisons-nous dans un manuscrit de M. de S. Vincens, est le sujet du 25me tableau. Un apôtre a dans les mains une guirlande pour la couronner. Au-dessus de ce tableau on voit les armes du Cardinal Morton, qui fut archevêque de Cantorbéry.

» *L'enterrement de la Vierge*, 26me tableau. — Un homme a mis la main sur le cercueil pour le renverser. La main s'est séparée de son bras et s'est attachée au cercueil. Ce miracle, opéré dit-on sur un juif, fait le sujet d'un distique du VIIe siècle. Il est souvent répété dans les anciens bas-reliefs. On le voit sculpté sur la façade latérale de N.-D. de Paris qui tourne vers le cloître. Le juif de notre tapisserie est représenté à genoux, il porte un sabre sur le fourreau duquel est écrit, en lettres romaines, un nom hébreu inintelligible.

» Le 27me et dernier compartiment représente l'*Assomption de la Sainte Vierge*, portée par les Anges. Dans la bordure de dessus sont les armes de William Warham: un écusson portant le pallium ».

Ce William Warham était archevêque et chancelier d'Angleterre en 1511, date que l'on trouve sur une des tapisseries d'Aix, qui représente le crucifiement de Jésus. Warham avait d'abord occupé l'évêché de Londres et fut archevêque de Cantorbéry depuis 1506 jusqu'en 1532.

A ce moment, Henri VIII était roi d'Angleterre. « Ce prince, continue M. de S. Vincens, a voulu contribuer à orner son église cathédrale. Il aimait les arts, il décora les églises, et quoiqu'il soit séparé de l'Eglise de Rome, il a conservé pendant sa vie les tableaux des églises et tout le culte catholique. Ce n'a été que sous Edouard VI, et plus encore sous Elisabeth, que le culte extérieur fut entièrement changé, ainsi que la religion du royaume ».

On ignore le nom du peintre qui a établi les cartons d'après lesquels la tapisserie de l'Assomption de Marie a été faite. On ne peut donc que se livrer à des conjectures à ce sujet.

Le manuscrit que nous citons ne résout pas le problème. Il se contente de dire: « Les principaux artistes qui, dans les dernières années du XVe siècle et dans les premières années du XVIe siècle, ont fait des cartons pour les tapisseries des églises et des palais, sont: Albert Durer, Quintin Messis (ou Messius), Jérôme Dubois (ou Boinjo) ».

Albert Durer employait dans ses compositions plus d'ornements gothiques qu'il n'y en a sur notre tapisserie.

Quintin Messis ou Messius, mort en 1529, introduisait dans ses tableaux des personnages revêtus de robes ornées et parées. Il excellait aussi dans les sujets tristes et douloureux.

(1) Inventaire du Trésor de Sens.

Fig. 2 — Mort de la Vierge — Enterrement de la Vierge — Assomption de la Vierge. Cl. Arch. Photogr. Paris

Jérôme Dubois peignait bien les paysages et les bois.

« La composition des figures, continue M. de S. Vincens, la distribution des ornements et surtout les bordures de notre tapisserie valent mieux que les compositions de Jean de Bruges ».

∴

Tablette en ivoire, *représentant la mort de la Sainte Vierge.* — On garde au musée de Cluny une sculpture en ivoire qui a dû être faite au XII[e] siècle (v. fig. 3).

Voici ce qu'en dit le C[te] de Grimouard de Saint-Laurent :

« La fête de l'Assomption, l'une des plus solennelles de l'Eglise, nous offre un fondement solide pour suppléer au silence des saintes Ecritures et assigner dans nos études, à ce mystère, la place qu'il tient effectivement dans les représentations de l'art. Le mot assomption (*de assumere*, recueillir) ne s'entend pas à la rigueur, du corps sacré de Marie, il peut aussi s'appliquer à sa très sainte âme, en tant qu'elle a d'abord été recueillie dans le sein de son divin Fils. Pendant bien des siècles, pour représenter la mort de Marie, on l'a étendue sans vie sur un lit, entourée des apôtres et en présence du Sauveur qui tient, sous forme d'enfant son âme entre ses bras. Nous en donnons un exemple d'après une tablette en ivoire du musée de Cluny, attribuée au XII[e] siècle. Cette représentation a été pendant longtemps, principalement appliquée au mystère de l'Assomption.

Marie, après avoir payé son tribut à la mort, comme l'avait fait son divin Fils lui-même, ressuscita à son exemple ; son corps aurait donc été dans le tombeau, et on aurait célébré ses funérailles.

On voit dans ces circonstances un juste motif de représenter, avec une sorte de préférence, la mort même de la Très Sainte Vierge, ou plutôt l'assomption de son âme, comme ayant plus de prix encore que l'assomption de son corps, qui devait en être le complément. Sa très sainte âme recueillie par Jésus même a été portée au séjour céleste par les anges — double circonstance que l'on observe sur notre ivoire



Fig. 3 — La mort de la Vierge, ivoire byzantin XII[e] siècle (Musée de Cluny). Ph. Giraudon



Fig. 4 — Couronnement de la Vierge (Portraits de Philippe III le Hardi et Marie, fille de Philippe III le Débonnaire. — Louvre). Photo. Giraudon

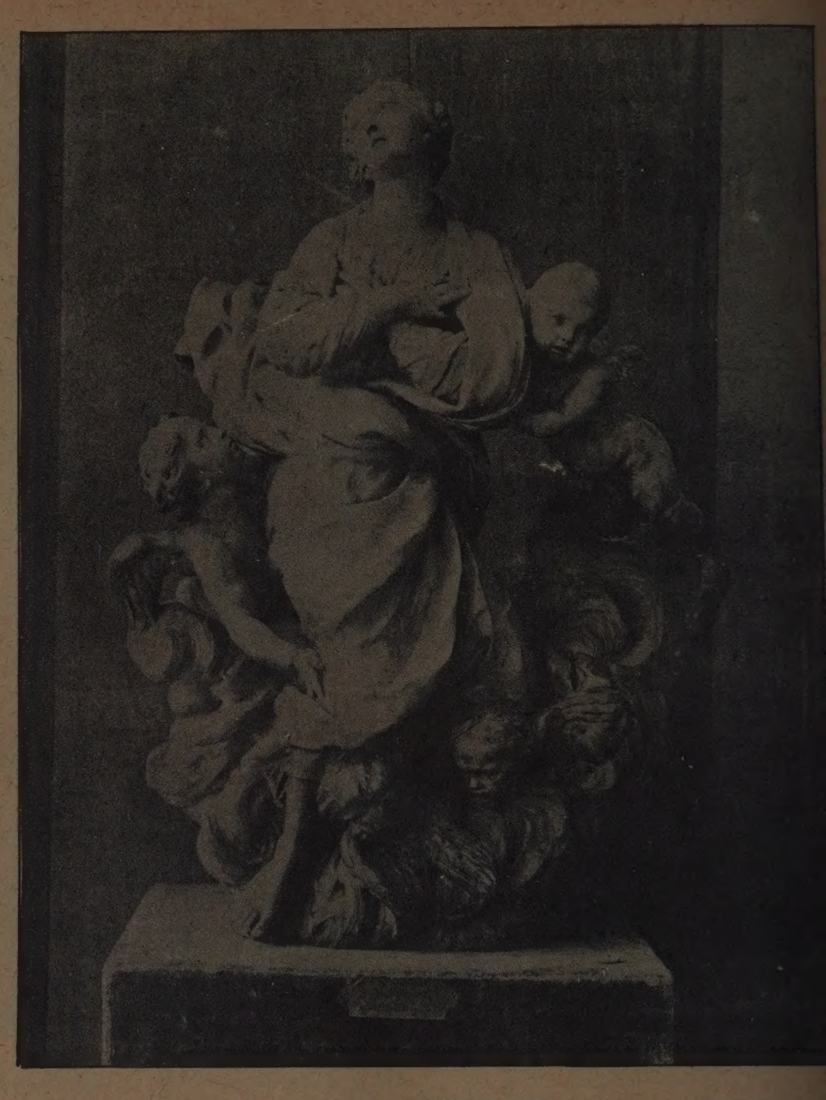


Fig. 5 — L'Assomption d'après Pierre Pujet. Chœur de l'église de Nevers.

— pour être ensuite ramenée dans le corps immaculé qu'elle devait désormais animer pour toujours (1).

***

STATUAIRE. — Nous relevons dans la statuaire deux représentations de l'Assomption de la Vierge que nous choisissons intentionnellement à deux époques très différentes.

Le couronnement de la Vierge qui se trouve au Louvre (v. fig. 4), remonte à l'époque gothique et représente les portraits de Philippe III le Hardi (+ 1285) et de Marie, fille de Philippe III le Débonnaire.

Au XII[e] siècle, les sculpteurs se ressentent encore de l'influence byzantine pour les draperies; mais pour les figures ils commencent à copier les types divers qui les entourent.

« Dans toutes ces statues, dit de Caumont, on remarque de longs bustes, des yeux saillants, fendus, des sourcils arqués, une sorte de raideur et d'absence de mouvement qui, indépendamment de leurs costumes byzantins, les feront toujours distinguer de celles du XIII[e] siècle et du XIV[e] siècle » (2).

Au XIII[e] siècle cette raideur commence à disparaître, l'agencement des lignes est plus heureux et l'on arrive à une largeur et à une délicatesse d'exécution remarquables. Les sculpteurs mettent de l'expression dans les figures, du mouvement dans les poses et ils possèdent à un haut degré, ainsi que le dit Viollet-le-Duc, « ce *faire* large, simple, presque insaisissable des belles œuvres grecques; c'est la même sobriété des moyens, le même sacrifice des détails, la même souplesse et la même fermeté ». Jamais on ne sut mieux, sinon dans la belle antiquité grecque, donner aux draperies le mouvement, la vie, l'aisance.



(1) Manuel de l'art chrétien, p. 422.
(2) Abécédaire d'arch. rel.

A cette époque, ajoute M. Male, « presque toutes les statues étaient peintes. Elles l'étaient sans doute avec discrétion et avec ce sentiment juste de l'effet qu'eurent à un si haut degré les peintres du moyen âge, qui furent des coloristes exquis si l'on en juge par leurs vitraux » (1).

En passant par la Renaissance, l'art de la statuaire évolua dans un sens plus naturaliste. « Le retour des esprits vers les études classiques amena, par une même impulsion, continue de Caumont, les artistes à l'étude de l'anatomie du corps humain. Les statues ont donc des caractères tirés des formes anatomiques, et pour l'observateur, elles constituent une classe très distincte dans la longue série des figures appartenant aux différents siècles » (2).

« La sculpture, suivant toujours la pente sur laquelle elle était engagée, dit encore Mallet, arrive au XV[e] siècle à la décadence. De l'imitation servile des modèles, elle tombe dans l'exagération et dans l'affectation. En multipliant et en exagérant le type individuel, la statuaire donne trop fréquemment à ses œuvres un caractère de banalité des plus regrettables. Il faut toutefois ajouter, pour être juste, qu'au milieu de beaucoup de statues dont l'exécution est maigre et sèche, la pose et les vêtements pleins de prétention, il s'en trouve d'autres d'une vérité d'attitude parfaite, d'une expression de figure saisissante, qui les rendent capables de rivaliser avec celles des meilleurs temps » (3).

La pente depuis cette époque de révolution dans les esprits et dans les arts, fut difficile à remonter. La période moderne, qui commence avec le XVII[e] siècle, s'y essaya parfois en cherchant à

(1) L'Art rel. au XIII[e] siècle en France.
(2) Op. cit. p. 759.
(3) Cours d'Arch. chrét.



Fig. 6 — Le couronnement de la Vierge. Les très riches Heures du Duc de Berry, par Pol de Limbourg. Musée de Condé, à Chantilly (XIVe-XVe siècles). Photo. Giraudon



Fig. 7 — La chute des Anges rebelles. Les très riches Heures du Duc de Berry, par Pol de Limbourg. Musée de Condé, à Chantilly (XIVe-XVe siècles) Photo. Giraudon

allier la beauté naturelle des formes à l'expression de la pensée surnaturelle et religieuse.

On remarque ce double souci dans *la Vierge de l'Assomption* de Pierre Puget (+ 1694), qui se trouve dans le chœur de l'église de Nevers (v. fig. 5).

Nos lecteurs sont conviés à comparer ces deux œuvres françaises, celle de l'auteur inconnu de la statue du Louvre (couronnement de la Vierge) de l'époque gothique et celle du sculpteur marseillais du XVIIIe siècle, et de nous dire leur préférence.

***

MINIATURE. — Nous choisissons parmi les nombreuses miniatures qui représentent le triomphe de la Vierge, celle de Pol de Limbourg dans « *Les très riches heures du duc de Berry* » (v. fig. 6). Cette belle enluminure du XIVe siècle se trouve au musée de Condé, à Chantilly.

Le roi Jean de Berry encouragea, comme Jeanne de Bourgogne sa mère, les savants et les lettres.

Charles V réunit à la librairie du Louvre plus de 1.200 volumes exécutés avant lui ou sous ses ordres avec beaucoup d'art pour les princes et les princesses de la famille royale.

Louis d'Anjou et Louis d'Orléans se montrèrent les protecteurs des lettres et des arts. Mais Jean de Berry (+ 1416), frère de Charles V, les surpassa tous par son goût plus éclectique pour tout ce qui était beau. Sa librairie, moins considérable que celle de son frère Charles V, lui était supérieure par le choix des auteurs et la beauté des exemplaires.

Beaucoup d'entre eux lui avaient été offerts par des amis qui, connaissant sa passion de collectionneur, y voyaient le moyen de capter ses bonnes grâces; d'autres avaient été commandés par lui aux meilleurs artistes de son temps. Jean de Berry aimait, en effet, à recevoir à sa cour de Bourges, ou à son château de Bicêtre, tous les artistes étrangers et à les faire travailler en France.

Parmi eux on trouve dans l'inventaire de la librairie le nom du célèbre enlumineur Pol de Limbourg, qui fut aux gages du duc dès 1410.

Cet artiste se rattache à l'école flamande, et avec André Beauneveu et Jacquemart de Hesdin, il concourut puissamment à donner à l'art de l'enluminure tout le développement qu'il eut au XIVe et au XVe siècles, et notamment vers 1350.

A partir de ce moment, les progrès sont remarquables. Les décorateurs emploient toute leur ingéniosité pour donner à leurs personnages l'illusion de la vie et pour reproduire le mouvement des draperies. Ils indiquent déjà mieux dans leurs miniatures les ombres et les lumières. Ils reproduisent avec plus de perfection les costumes et les objets usuels qu'ils ont sous les yeux.

L'on peut constater ce progrès dans le *Couronnement de la Vierge* (v. fig. 7), qui fait l'objet de la fête du 15 août, et dans *La chute des anges rebelles* (v. fig. 7), dont l'Eglise nous parle en la fête de Saint Michel, le 29 septembre. Ces deux belles pages des *Très riches heures du Duc de Berry* ou *Heures de Chantilly* rendent, avec beaucoup de grâce d'une part et beaucoup de force de l'autre, tout ce que ces mystères chrétiens ont de profond.

Devant le trône du grand Roi, Marie revêtue de son manteau royal est à genoux dans une attitude touchante de respect et de piété.

Des anges, qui chantent et jouent des instruments de musique, lui font escorte, tandis que de nombreux Saints contemplent avec ravis-

Fig. 8 — L'Assomption de la Vierge, peinture sur bois par un auteur inconnu.

sement leur reine. Jésus va déposer sur la tête de sa divine mère, le diadème qu'un esprit céleste tient dans un voile qui flotte délicatement au-dessus d'elle.

Au-dessous on lit le texte latin du commencement de l'office de la Vierge.

Jean de Berry semble avoir eu la passion des bréviaires et des psautiers et les a fait exécuter avec un soin et une richesse que l'on doit admirer.

La scène de la *Chute des Anges* est remarquable par sa manière forte et originale. Le Dieu de Majesté trône sur les Chérubins, la milice céleste garde l'entrée de l'enceinte du ciel et les anges rebelles sont précipités, la tête en bas, vers l'abîme de feu où Lucifer couronné s'enfonce le premier suivi de ses adeptes.

Les vides qu'ils laissent, montrent qu'ils appartiennent à tous les degrés de la hiérarchie angélique. Et l'œuvre divine de la rédemption de l'homme que va entreprendre Jésus, consistera à remplir ces stalles, d'âmes humaines qui chanteront toute l'éternité la bonté du Très-Haut avec les anges restés fidèles.

A la mort de Jean de Berry, les *Très riches heures* n'étaient pas encore achevées et les quelques cahiers qui avaient été exécutés par Pol de Limbourg et ses frères furent estimés valoir au moins 500 livres, somme très importante à cette époque.

Malheureusement, les artistes qui continuèrent cette œuvre ne surent pas égaler leurs prédécesseurs. Quoiqu'il en soit les *Heures de Chantilly* constituent un des meilleurs spécimens de l'art franco-flamand aux XIVe et XVe siècles.

∴

Nous signalons à nos lecteurs une peinture sur bois d'un auteur inconnu (v. fig. 8). Nous leur serions reconnaissants s'ils pouvaient nous donner quelqu'indice qui permette de dire à quelle école elle se rattache et à quelle époque elle fut faite.

Ce tableau mesure 1 m. 41 de hauteur sur 1 m. 07 de largeur. Les coloris en sont très vifs. Il représente le tombeau vide de la Vierge élevée dans les cieux par les anges. Les Apôtres contemplent leur reine; leurs gestes expriment l'admiration dont ils sont remplis.

Ce tableau se trouve à Nîmes. La famille qui le possède voudrait le vendre (1).

Terminons par une peinture de l'Ecole de Beuron qui représente la Dormition de la Vierge. C'est aux Pères de cette Congrégation qu'est confiée à Jérusalem l'endroit où Marie rendit son âme à Dieu. Ils y élevèrent un monastère qui porte le nom de *Dormition de la Vierge*. Il n'était que juste que leur talent mît en valeur cette scène de la mort de la Mère de Jésus. Ils ont représenté Marie drapée dans une robe bleue, les mains croisées sur sa poitrine et étendue sur sa couche funèbre. Elle est morte, mais elle semble dormir, de là le nom de « *Dormition de la Vierge* ». Bientôt, en effet, elle sortira de ce sommeil de la mort et son corps ressuscité entrera à jamais dans la gloire dont son visage porte déjà le reflet. Cette peinture a été reproduite en de petites images où le coloris de l'œuvre originale est fort heureusement rendu (2).

DOM LEFEBVRE O. S. B.

(1) S'adresser à *L'Artisan Liturgique*, 16, rue Fénelon, Nîmes (Gard).
(2) Id., format 7,5×12. L'exemplaire 0.40 cent.



Fig. 9 — La dormition de la Vierge. École de Beuron.

COMMENT FAIRE UN CORDON D'AUBE ?

Fidèles à notre programme d'artisanat liturgique, nous indiquons le moyen pratique de faire soi-même un cordon d'aube.

a) *Composition du métier:*

1° Un pied en bois de 75 cm. de hauteur, surmonté d'un cadran percé d'une ouverture centrale et avec entailles sur les bords (voir fig. 1 et 2).

2° Une série de 10 plaques en plomb, dont les dimensions sont les suivantes: long. 8 cm., larg. 5 cm., épaisseur 5 millim., pesant chacune 200 grammes.

3° Une onzième plaque en plomb, de 8 cm. de long., 5 cm. de larg. et 2 cm. d'épaisseur, pesant 500 grammes.

b) *Préparation:*

Recouvrez les plombs de tissu et fixez-y un anneau sur le côté de 8 cm.; l'anneau du gros plomb doit être plus grand que les autres.

Pour obtenir un cordon de 3 m. 50, nouez à chaque petit anneau quatre fils de lin (n° 4) de 7 mètres de longueur et bobinez-les ensemble autour du plomb. Vers l'extrémité, laissez 50 cent. de fil libre, et maintenez le reste sur le plomb, à l'aide d'une épingle de sûreté inrouillable.



Fig. 5

FIG. 3 POSITION DES MAINS *AVANT* LE CROISEMENT DE 2 FILS.

MAIN DROITE — MAIN GAUCHE

FIG. 4 POSITION DES MAINS *APRES* LE CROISEMENT DE 2 FILS.

MAIN DROITE — MAIN GAUCHE

Posez les 10 petits plombs sur le cadran du métier, et, passant les bouts libres par l'ouverture du milieu, nouez-les tous à l'anneau du grand plomb qui servira de contrepoids.

c) *Travail:*

Le travail consiste à croiser les fils en plaçant de la main droite celui du cran 1 dans le cran 1' en même temps que de la main gauche celui du cran 1' dans le cran 1 en suivant le sens des flèches (voir fig. 3 et 4). Continuez de la même manière avec les numéros 2 et 2', 3 et 3', etc... par ordre numérique bien que ces numéros ne se suivent pas sur le cadran, ces fils devant avoir une torsion spéciale. Quand par suite du travail, les petits plombs sont remontés peu à peu au niveau du cadran, débobinez encore 50 centimètres de fil à chaque plomb et ainsi de suite au fur et à mesure. Il est bon de fixer aussi le cordon sur le gros plomb afin que celui-ci, demeurant sensiblement à la même hauteur, fasse toujours contrepoids aux autres.

Lorsque le cordon est terminé entourez-en les deux extrémités d'un fil pour empêcher qu'elles ne se détordent.

d) *Gland:*

Entourez l'extrémité du cordon d'aube d'une bandelette de toile blanche de 4 cent. de large sur 45 cent. de long. pour former l'intérieur du gland, et fixez-la par quelques points de couture.

Pour préparer les effilées, enroulez du fil de lin sur un carton de 15 centimètres de hauteur en répartissant 200 tours environ sur une largeur de 10 centimètres.

Avant de les couper, relever ces effilées sur un fil que vous lierez bien serré autour du cordon un peu au-dessus de l'étoffe.

Disposez les effilées d'une manière très égale autour de la toile pour la cacher entièrement, et faites une bonne ligature au-dessous.

Terminer en faisant un point de filet à l'aiguille (venise simple) au-dessus des fils qui recouvrent la toile (voir fig. 5).

C'est ainsi que se font les cordons d'aube dans les pays de missions. Ils ne s'allongent pas, sont solides et de longue durée.

Dom. G. Lefebvre, O. S. B.

N. B. — Le numéro prochain de *l'Artisan Liturgique* sera consacré à l'AUBE.

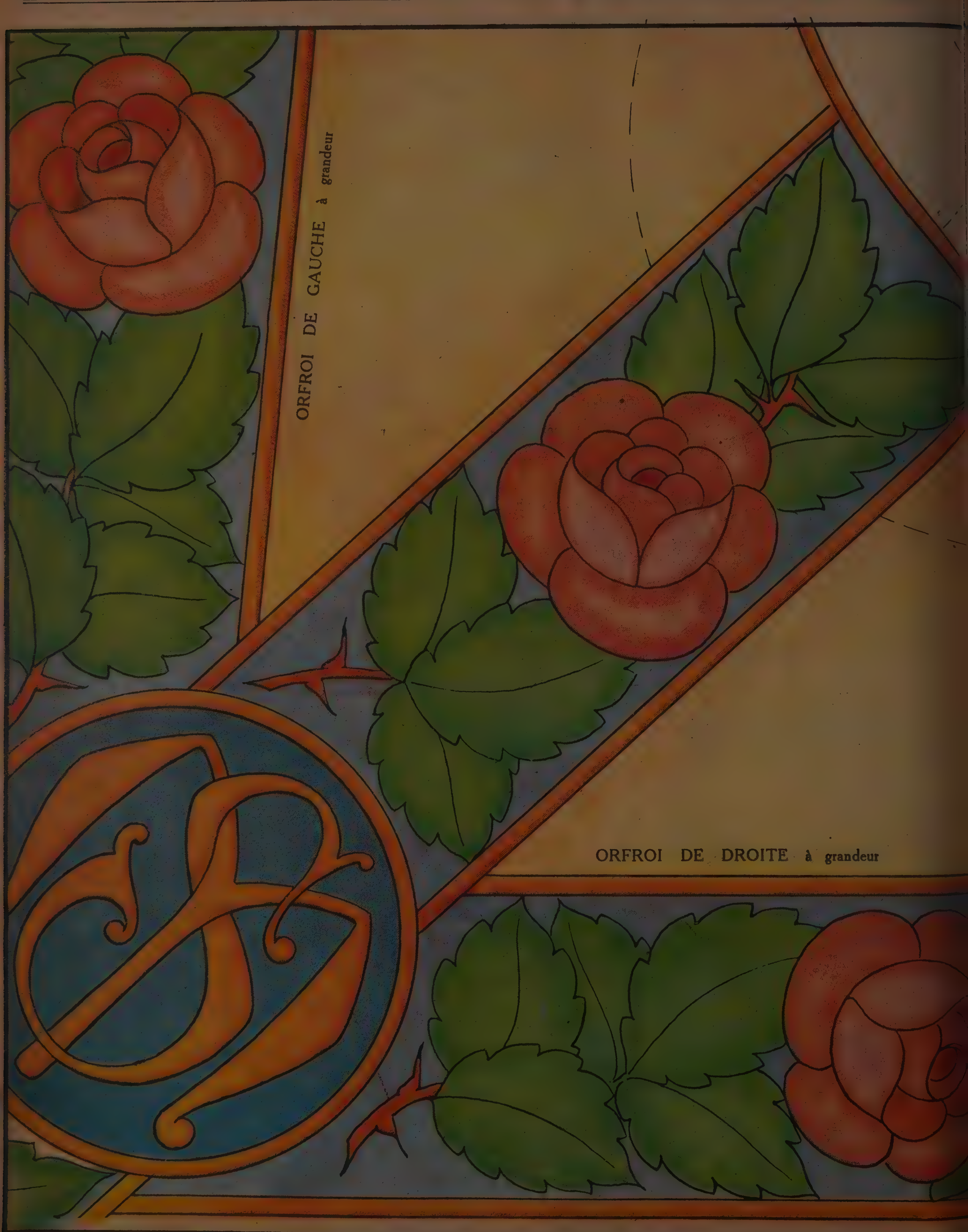
FIG. 1 COUPE DU METIER A CORDON D'AUBE

HAUTEUR TOTALE : 75 cm — 62 cm — 3 cm — 10 cm

FIG. 2 PLAN DU CADRAN.

20 cm — 1/2 cm — 3 cm

CADRAN	PIED	COLONNE
DIAMETRE = 20 cm	HAUTEUR = 10 cm	HAUTEUR = 62 cm
EPAISSEUR = 3 cm	LONGEUR = 25 cm	LONGEUR = 5 cm
OUVERT. Centr. = 3 cm		
ENTAILLES = 1/2 cm	LARGEUR = 20 cm	LARGEUR = 5 cm


ORFROI DE GAUCHE à grandeur
ORFROI DE DROITE à grandeur

CHASUBLE N° 8 — LES ROSES. — Comme nous l'avons fait précédemment nous consacrons cette page double à la partie supérieure d'une chasuble à grandeur et nous donnons le prolongement de l'orfroi à la page 114.

Voici comment on peut exécuter cette chasuble (pour les proportions voir N° 4, pages 64 et 65).

Sur un ruban de soie ou velours bleu pastel, appliquez les motifs roses or et feuilles.

Les motifs roses sont encollés et découpés dans du tissu de soie jaune or, puis appliqués sur le ruban, ensuite rebrodés au passé, empiétant en trois tons de soies or bruni (La Soie N°s 332, 309 et 310).

Les feuilles sont encollées et découpées dans du tissu de soie vert d'eau, puis rebrodées au passé empiétant en trois tons de soies vertes (La Soie N°s 863, 567 et 568).

Les tiges et épines sont brodées au passé plat orange (La Soie N° 766).

Appliquez ce ruban sur la chasuble et bordez-le d'un galon vieil or.

Le Médaillon central. — Sur un fond circulaire de soie ou de velours bleu pastel assorti au ruban de l'orfroi, brodez les lettres au passé empiétant en trois tons jaunes (La Soie N°s 763, 769 et 771).

Bordez chaque lettre d'un cordonnet brun. Le médaillon est bordé d'une cordelière or. La chasuble peut être doublée d'une toile de soie jaune paille et bordée d'un petit galon ou ruban rose vif.

On peut se procurer la soie et le tissus pour faire cette chasuble à L'ARTISAN LITURGIQUE.

HAUT DE LA CHASUBLE
COTÉ DU DOS à grandeur

Voir les dimensions
de cette Chasuble
N° 4, pages 65 et 66

Orfroi de la Chasuble 8 : LES ROSES

Dessin à grandeur sur papier pour faire des essais d'aquarelle .. .. 20 francs.

Avec échantillonnage de couleurs.. 25 francs.

S'adresser à :

L'ARTISAN LITURGIQUE
16, RUE FÉNELON
NIMES (Gard)

1 suite de la page 112

2 suite de 1

3 suite de 2

4 suite de 3

ORFROI à grandeur de la Chasuble : Les Roses

LE TRÉSOR DE CONQUES

(suite v. p. 81)

Nous avons analysé quelques pièces produites par l'atelier d'orfèvrerie de l'abbaye de Conques du IXe au XIIe siècles. C'est à elles que se rattache un reliquaire de la Sainte-Croix, fait avec des matériaux identiques à ceux des reliquaires précédents.

Passons maintenant aux œuvres faites par les moines bénédictins du XIIe au XVIe siècles.

Les chroniques du monastère signalent un commencement de décadence à partir du XIIIe siècle. Au XIVe siècle, l'abbaye fut détruite en grande partie par un incendie. Le 22 décembre 1537, le Pape accorda aux derniers moines la sécularisation qu'ils demandaient et



Fig. 15 — Reliquaire de la Sainte-Croix (XIIe siècle).

cette église devint la collégiale de Sainte-Foy. Les Calvinistes qui parurent en Rouergue vers l'an 1560 pillèrent cette maison religieuse. Enfin, imitant les anciens barbares, la Révolution étendit son œuvre de destruction jusqu'à Conques.

On comprend dès lors pourquoi à partir du XIIIe siècle, les pièces du trésor de Conques sont moins parfaites, moins riches et moins importantes.

∴

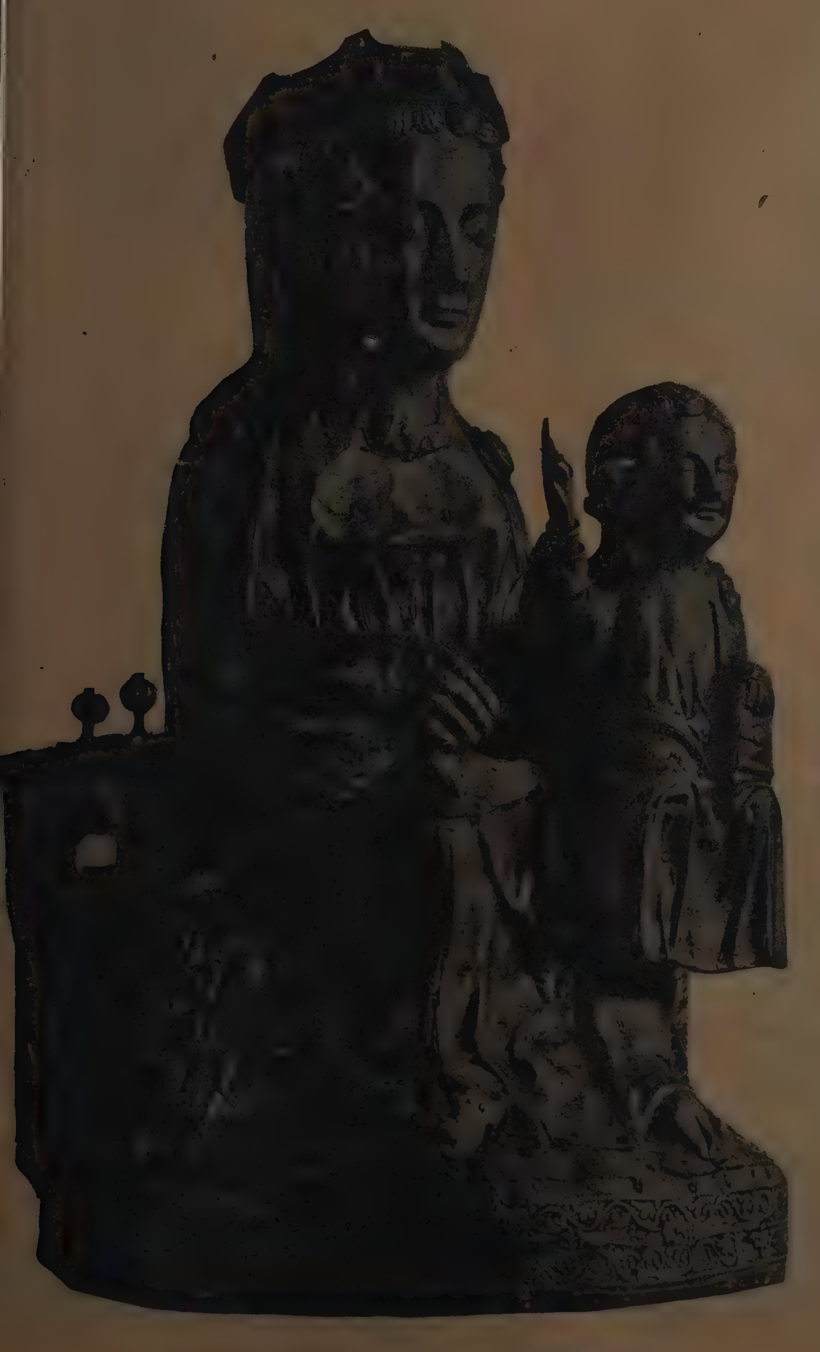


Fig. 16 — Statue de la Vierge-Mère assise (XIIIe siècle).

STATUE DE LA VIERGE-MÈRE ASSISE.

Cette statue de 36 c/m de hauteur représente la Vierge assise sur un trône et ayant l'enfant Jésus sur son genou gauche (v. fig. 16). C'est un ouvrage du XIIIe siècle dont les lignes ne sont pas très heureuses. Ce reliquaire consiste en une âme de bois sur laquelle on a appliqué des lames d'argent repoussé, dont quelques parties sont dorées. La Vierge porte

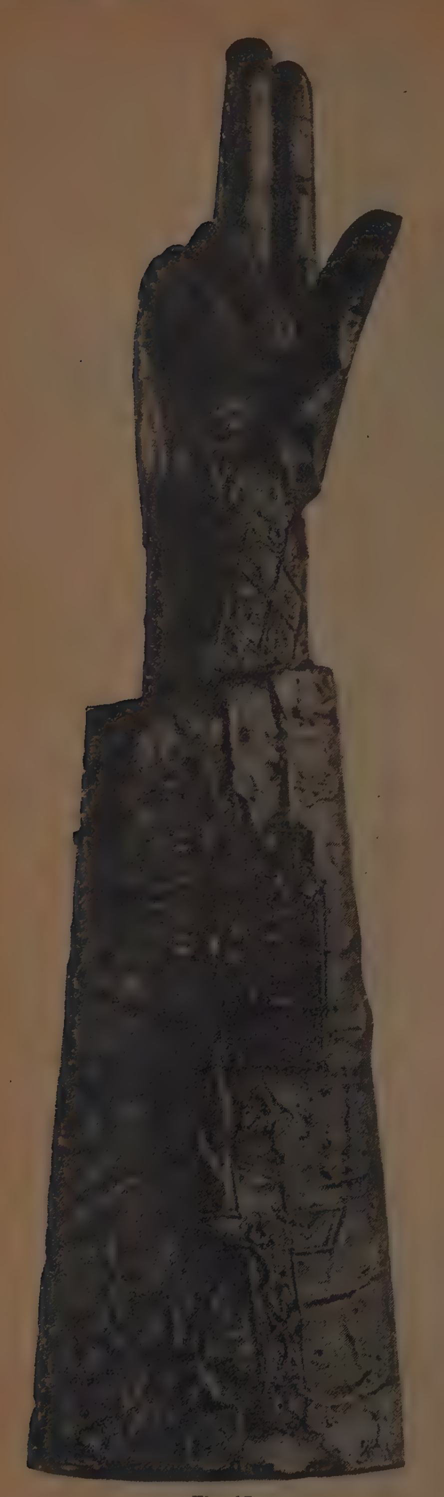
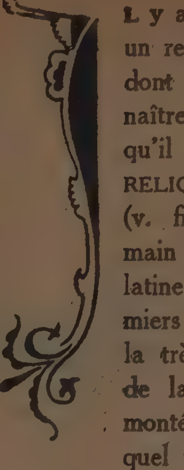


Fig. 17
Bras reliquaire de Saint Georges (XIIIe siècle)



Il y a dans le trésor de Conques un reliquaire (hauteur: 0.57 m/m) dont la forme permet de reconnaître la nature de la relique qu'il contient, c'est le BRAS RELIQUAIRE DE SAINT GEORGES (v. fig. 17), représentant une main bénissante à la manière latine, c'est-à-dire les trois premiers doigts levés pour figurer la très Sainte Trinité. Au bas de la manche, un crucifix, surmonté d'un aigle au-dessus duquel une ouverture rectangulaire avec couvercle couvert de filigrane permet de voir la relique. Au poignet une manche étroite est couverte de losanges avec des griffons et des fleurons. Ce reliquaire en argent avec des parties dorées contient la relique du bras de Saint Georges, ancien moine de Conques et évêque de Lodève en 877. Cette pièce fut exécutée au XIIIe siècle.

***

A la même époque les moines de Conques firent un RELIQUAIRE EN FORME DE TRIPTYQUE. Nous en représentons les deux volets fermés (v. fig. 18). Ce reliquaire, haut de 0.43 m/m et large de 0.20, est en argent doré. Il contient 26 alvéoles dont 6 dans chaque volet. Ces cavités sont encerclées de beaux filigranes avec perles précieuses: saphirs, cornalines blanches et grenats.

On a écrit en relief en commençant par le bas, le nom des reliques contenues dans chacune de ces alvéoles. Sur le volet de droite on lit *à gauche:*

D(e) Sepulc(r)o Domini — D(e) Tunica B(eata)e M(aria)e — D(e) Sepulc(r)o B(eata)e M(aria)e — De Pa(n)e C(o)ensæ **— M(aria)e ma(g) dalen(a)e — Agath(ae).**

A droite:

Anto(n)ini — Mauricii — Priecti
Luci(a)e — C(a)ecili(ae) — Anastasi(a)e



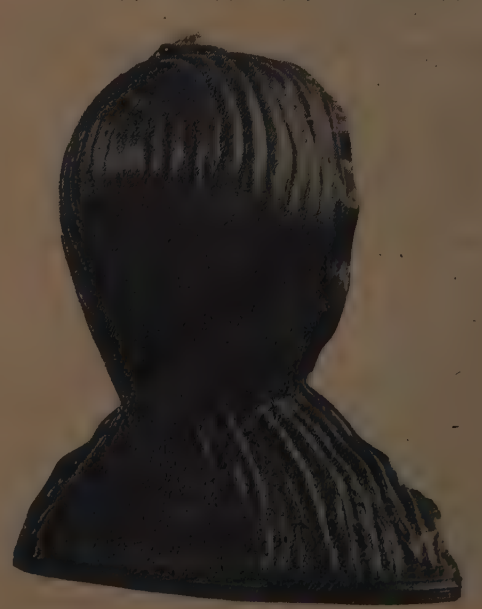
Fig. 18 — Reliquaire en forme de tryptique (XIIIe siècle)

ENTRE tous les reliquaires de Conques, on en remarque deux qui portent le nom de CHEFS-RELIQUAIRES parce qu'ils représent des têtes et ont été faits pour contenir les crânes de deux Saintes, Sainte Libérate et Sainte Marse, martyrisées l'une en Aquitaine et l'autre en Espagne.

Nous représentons ici le dernier de ces reliquaires (v. fig. 19). C'est un morceau de

une couronne ornée de quelques gemmes, elle tient sa main gauche sur l'épaule de son enfant. Ce dernier bénit de sa main droite et tient un livre de la gauche. La Vierge tenait de sa main droite un objet qui a disparu. Ses yeux sont percés à jour et contenaient probablement des pierres précieuses. Ses pieds sont chaussés d'après les règles de l'iconographie. Le trône est recouvert de plaques ornées de losanges avec des fleurs de lys et posé sur une plateforme circulaire revêtue de rinceaux à feuilles dentelées.

Dans le dos, une cavité contient quelques reliques dont on ignore la provenance.



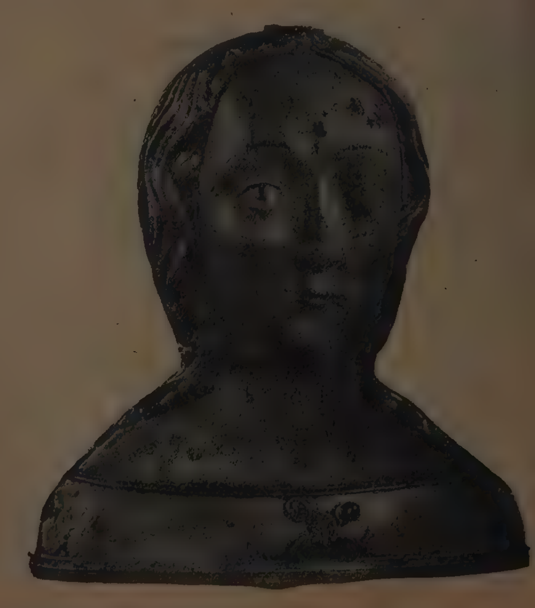


Fig. 19 — Chef reliquaire de Sainte Marse (XIVe siècle)

ois sculpté sur lequel on a appliqué de la oile peinte pour figurer le visage et la gorge, andis que les cheveux sont tracés dans une laque d'argent appliquée sur la tête. Cinq etits cabochons forment une agrafe au haut le la robe qui est également en argent. « La artie arrière de la tête, maintenue à l'aide le charnières et de goupilles, peut s'ouvrir t permettre d'introduire dans l'intérieur des eliques d'une certaine dimension. Ces deux eliquaires furent faits au XIVe siècle.

∴

RELIQUAIRES PÉDICULÉS. — Le trésor de Conques possède cinq reliquaires montés sur des pieds qui rappellent ceux des calices. Nous en représentons trois qui furent faits au XVe siècle.

I. — Le premier (v. fig. 20) est en argent et a une hauteur de 0.30 m/m. Sur une base carrée et plate s'élève une tige avec un nœud. Sur cette tige repose un tube de verre qui est renfermé dans un cylindre de métal



Fig. 20 — Reliquaire pédiculaire (XVe siècle)

Fig. 21 — Reliquaire pédiculaire (XIVe siècle)

que l'on a percé de quatre ouvertures séparées par des contreforts avec pinacles. Ce cylindre contient des reliques de Sainte Foy. Il est surmonté d'un toit en forme de cône surmonté d'une croix.

II. — Le second (v. fig. 21), haut de 29 m/m, a une base et une tige en forme hexagonale sur laquelle repose un cylindre de verre vert enchâssés dans deux viroles festonnées rattachées entre elles par trois contreforts. Le tout est surmonté d'une croix. Sur la face du pied il y a un écu champlevé. Le nœud est orné de six roses. Ce reliquaire est en argent rehaussé de dorures.

III. — Le troisième (v. fig. 22) haut de 0.32 m/m, a également un pied et une tige en forme hexagonale sur lesquels reposent quatre lobes. Il est dominé par une croix. Au centre, quatre lobes qui encadrent une rosace à huit rayons à travers lesquels on aperçoit les reliques qui y sont contenues. Ce reliquaire est aussi dominé par une croix. Chacun des six boutons du nœud représente une sainte Face. Cette pièce est en cuivre doré.

PARMI les différentes pièces du trésor, il y a lieu de signaler une CROIX A DOUILLE (v. fig. 23), haute de 0.30 m/m et large de 0.15 m/m qui fut exécutée au XVe siècle. Les extrémités de cette croix se terminent par une sorte de trèfle dont le centre est orné d'un cabochon et chaque feuille d'un bouton ovoïde. Sous les pieds du Christ on a ajouté une rosace de filigrane avec cabochon qui est du XIIIe siècle. Cette croix se termine par un nœud côtelé et une douille permettant de la fixer sur une hampe. De là le nom de *Croix à douille* donné à cette pièce.

∴

STATUE EN ARGENT DE SAINTE FOY. — Cette statuette haute de 0.45 m/m est fort gracieux. La Sainte est représentée debout (v. fig. 24). D'une main elle tient la palme du martyre et de l'autre un glaive et l'extrémité d'un gril. Ce reliquaire est en argent. La couronne, les cheveux, la palme et les revers du manteau sont rehaussés d'or rendu



Fig. 22 — Reliquaire pédiculaire (XVe siècle)



Fig. 23 — Croix à douille (XVe siècle)

mat grâce à des dessins en zigzags. Les rayons de lumière qui se jouent dans les plis de la robe donnent à cette statue, aux teintes brillantes de l'argent et mates de l'or, une impression de relief et de vie. On y conserve quelques reliques de Sainte Foy. Cet ouvrage fut exécuté au XVe siècle.

⁂

De toutes les pièces du trésor de Conques, la plus remarquable après celles qui furent exécutées du IXe au XIIe siècles, est sans contredit la Croix de procession (v. fig. 25 et 26).

Cette croix fut cachée pendant la Révolution à l'intérieur d'une cheminée, dans la maison du chanoine Bénazech, puis enfermée dans un jardin, et enfin transportée subrepticement chez Nolorgues, au hameau de l'Herm.

« Lorsqu'une des terres de Sainte Foy était injustement envahie par les usurpateurs, dit la Chronique, les moines y portaient solennellement le statue de leur sainte patronne. Cette statue était toujours accompagnée de la châsse d'or contenant les reliques de l'enfance du Seigneur (v. N° 5, p. 82, fig. 1, 2 et p. 88, fig. 14). Les châsses vénérables étaient précédées de la croix processionnelle lamée, plaquée et couverte d'or, décorée de médaillons ou reliquaires et resplendissante de pierres précieuses. Les jeunes novices portaient les uns l[es] livres des évangiles, d'autres de l'eau bénite, d'autres frappaient s[ur] des cymbales ou sonnaient de l'olifant, cors d'ivoire que les nobl[es] pèlerins avaient offerts au monastère en guise de décoration » (L. II, c. IV).

Cette croix fut remplacée aux XVe et XVIe siècles par la bel[le] pièce dont nous donnons les caractéristiques principales.

La croix a une hauteur de 1 m. 58. Elle se compose d'une âm[e] de bois en forme de croix recouverte de chaque côté de larges lam[es] d'argent, encadrées par une délicate torsade à laquelle elles sont ra[t]tachées par une bande lisse formant biseau.

Les extrémités de l'arbre et des bras se terminent par des sorte[s] de quintefeuilles avec petites boules.

Au centre de la croix, sur la face principale, un beau Christ es[t] suspendu (v. fig. 26) et sur l'autre face une ravissante statuette d[e]



Fig. 24 — Statue en argent de Sainte Foy (XVe siècle)

sainte Foy repose sur un petit piédestal (v. fig. 25). Le Christ recouvert à la ceinture, est couronné d'épines et sa tête porte un large nimbe crucifère à jour. La Sainte, revêtue d'une robe et d'un manteau, porte une palme et un gril; de longues tresses de cheveux tombent sur sa poitrine et sur son dos.

Sur les quintefeuilles sont appliqués, au sommet, Dieu le Père, à gauche la sainte Vierge, à droite saint Jean et sur l'envers les quatre évangélistes avec leurs symboles: en haut saint Jean avec l'aigle qui porte un écritoire, en bas saint Mathieu avec un homme près de lui, à gauche saint Marc avec un lion, à droite saint Luc avec un bœuf.

Les plaques d'argent qui couvrent la croix sont frappées de larges feuilles en relief ressemblant à celles du figuier, sur un fond chagriné.

Quatre-vingt-huit cabochons et trois pierres antiques gravées y sont enchâssés.



Fig. 26 — Croix de procession, face (XVIe siècle)

Fig. 25 — Croix de procession, revers avec Sainte Foy (XVIe siècle)

A l'intersection du bras de la croix et des traverses, on a appliqué une plaque d'argent et les angles de ce carré se terminent par quatre gros glands en forme d'octogone.

Le nœud de la croix est constitué par une suite de petites niches séparées par des contreforts surmontés de fins pinacles. Dans ces niches on voit Saint Jacques le Majeur avec un bourdon de pèlerin, Saint Paul avec une épée, Saint Siméon avec une équerre, Saint Jacques le Mineur avec un foulon, Saint Pierre avec une clef, Saint André avec une croix, Saint Barthélemy avec un coutelas et enfin Saint Mathias avec une sorte de hallebarde.

Toute cette croix, à l'exception de sa hampe, est en argent et en vermeil remarquablement ouvré.

Les plaques d'argent ont dû être appliquées au XVIe siècle sur une croix plus ancienne, car les statuettes et le nœud remontent au commencement du XVe siècle.

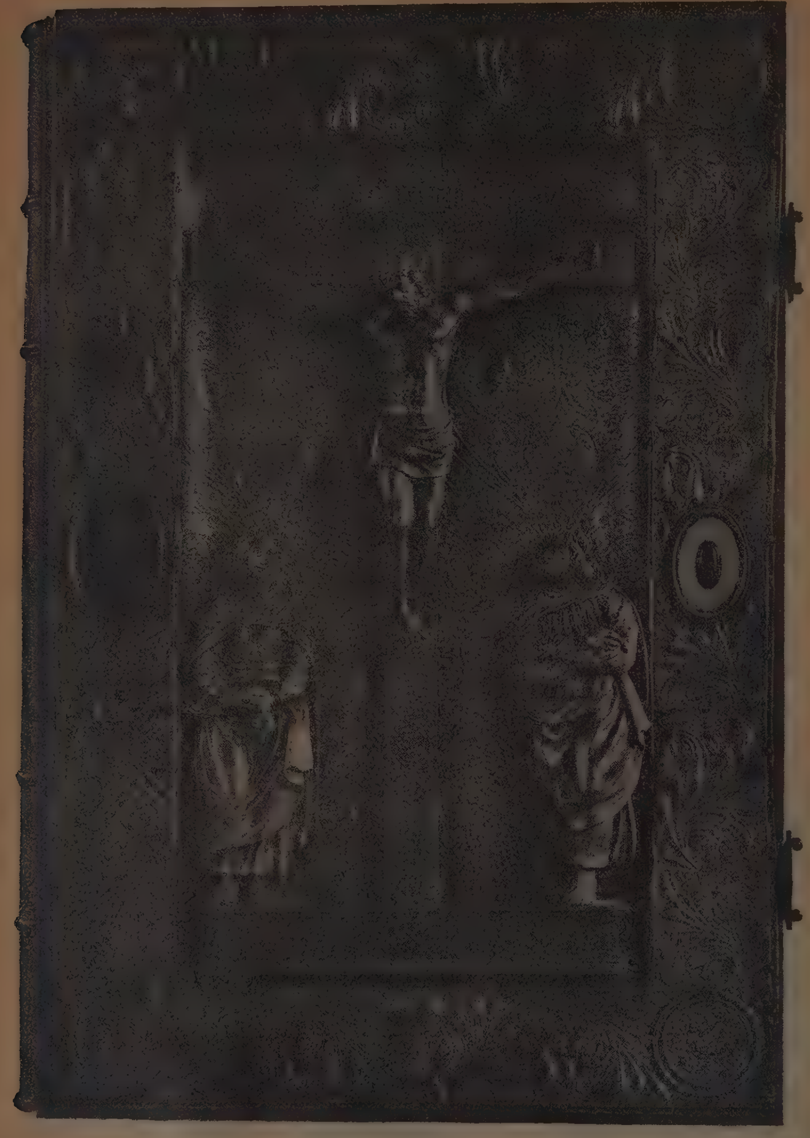


Fig. 27 — Reliure d'évangéliaire (XVIe siècle)

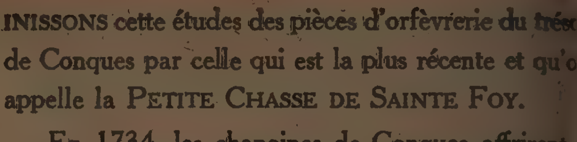
On comprend la légitime fierté des habitants de Conques, qui considèrent cette pièce comme l'une des plus belles du trésor de leur église. Elle est en effet fort bien exécutée et très bien conservée.

⁂

ON doit considérer aussi comme une pièce importante du trésor, une RELIURE D'ÉVANGÉLIAIRE qui fut faite au XVIe siècle (v. fig. 27). Cette reliure comporte un fond en argent repoussé frappé de grands rinceaux symétriques, qui se terminent par des figures humaines. Sur ce fond, en faut relief, un Christ en croix entre la Vierge et Saint Jean. Jésus incline sa tête vers sa Mère, dont la tête est penchée et les mains jointes, tandis que Saint Jean a les bras croisés et les yeux levés vers son Maître. Cette scène est très vivante, les personnages y sont traités avec beaucoup de talent.

Une large bande d'argent encadre le sujet principal. Les feuilles dont elle est frappée ressemblent à celles des plaques d'argent appliquées sur la croix processionnelle dont elles sont contemporaines.

Au pied de la croix, un écusson porte les armes du chapitre de Conques: deux mains entrelacées surmontées d'une couronne. Aux quatre angles de la bordure, des médaillons représentent les symboles des quatre évangélistes; en haut l'homme et l'aigle, en bas le lion et le bœuf. Tous quatre sont nimbés.



FINISSONS cette études des pièces d'orfèvrerie du trés[or] de Conques par celle qui est la plus récente et qu'o[n] appelle la PETITE CHASSE DE SAINTE FOY.

En 1734, les chanoines de Conques offrirent Délabat de Savignac, conseiller à la Cour de Bor[deaux], une relique de Sainte Foy, parce que cett[e] famille descendait de la Sainte. On tira cette reliqu[e] d'un « coffre carré d'argent qui était au milieu de ladit[e] église ». Ce coffre a disparu et fut remplacé par la petit[e] châsse de Sainte Foy (v. fig. 28).

Ce reliquaire, long de 35 %m, haut de 0.22 et large d[e] 0.15, est en argent massif. Il a une forme rectangulaire e[t] est surmonté d'un toit à deux rampants surmonté d'un[e] croix moderne et d'une crête ajourée. Sur la face princi[pale] on remarque, sur un fond de losanges gaufrés, deux grand[s] cabochons de cristal, deux cabochons opales et au milieu une ouver[ture] rectangulaire fermée par une sorte de porte ornée de pierre[s] précieuses. et de filigranes qui semble appartenir à quelqu'autre pièc[e] plus ancienne. Sur la toiture, lisse, on a fixé des pierres taillées et u[n] gros cabochon rond. Deux ouvertures couvertes d'un verre laissen[t] voir les reliques.

On pense que ce reliquaire remonte au XVIe siècle, mais il étai[t] en si mauvais état qu'on dut le reconstituer au XIXe siècle.

A cette époque, l'évêque de Rodez, Mgr Bourret, travailla à ressusciter le monastère et grâce à ses efforts, l'antique abbay[e] retrouva, après quatre-vingts ans de veuvage, sa parure et sa vie.

Lorsqu'en octobre 1878, M. Poussielgue eut fini la restauratio[n] de la Petite Châsse de Sainte Foy, on procéda à la reconnaissance d[e] ce qu'elle contenait. Deux médecins qui avaient étudié les relique[s] contenues dans le coffre de cuir (v. N° 5, p. 84, fig. 4), déclarèren[t] que les ossements de ces deux reliquaires étaient de même nature e[t] qu'ils devaient provenir du même corps.

On se trouvait donc en présence des reliques de Sainte Foy, dont une partie avait été mise sous l'autel de cette église et dont l'autre avait été déposée dans une châsse plus petite pour les exposer à la vénération des fidèles. Ceux-ci venaient en foule rendre leurs hommages à cette jeune sainte de 16 ans, aussi sympathique aux chrétiens d'alors que l'est de nos jours Sainte Thérèse de l'Enfant Jésus.

DOM LEFEBVRE O. S. B.



Fig. 28 — Petite châsse de Sainte Foy (XIVe et XIXe siècles)

BANNIÈRE DE SAINTE JEANNE D'ARC

S'exécute en velours bleu roy avec une doublure le toile de soie jaune paille.

Le dessin du rectangle central est décalqué sur un norceau de satin ivoiré, préalablement encollé et endu sur métier.

Le *tête* de ce motif est tracée par un gros cordon-iet rose saumon, retenu par un point de Boulogne n soie de même ton.

Les yeux et les sourcils sont tracés par un cor-lonnet de même épaisseur, teinte sépia, on peut les ouligner par une ombre peinte en brun (employez our cela les couleurs spéciales pour teindre les tissus u'on se procure chez Lefranc) (1).

Les cheveux sont traités en broderie pleine en soie rune.

Les *bras* et les *mains* et aussi les *pieds* sont tracés ar un cordonnet rose saumon retenu par un point e Boulogne en soie de même teinte.

Les plis de la *tunique* sont soulignés par quelques raits brodés au passé plat mauve grisâtre.

Les spirales qui ornent les bords des manches sont rodées mi-remplies, mi-tracées en soie violet vif.

Les mêmes spirales brodées en violet vif bordent e cou.

La fleur de lys posée en pendentif central est bro-lée au passé plat jaune or sur un morceau de satin leu roy et appliquée à l'aide d'un point de surget t d'un fin galon or.

Le galon au bas de la tunique se fera dans un norceau de satin bleu roy encollé et tendu sur mé-ier. Il est orné de fleurs de lys brodées au passé plat n soie jaune or et de motifs en spirales brodés mi-leins, mi-tracés en soie jaune plus clair.

Sous les pieds, les bûches sont tracées par plu-ieurs fils de cordonnet brun. Il est à conseiller d'em-loyer trois ou quatre fils de cordonnet à la fois pour viter un tracé trop léger, il devra être retenu par un oint de Boulogne de même teinte.

Les *flammes* sont traitées en suivant les lignes à 'aide d'un gros cordonnet orange, quelques traits eront rehaussés d'un point au passé plat jaune paille our donner plus de relief.

Les petites flammes montant jusqu'au sommet du ectangle seront tracées par un fil double de cordon-et les unes orange, les autres gris-perle.

Ce rectangle de soie ivoirée, une fois brodé, est ppliqué sur la bannière de velours bleu roy, faufilé, uis bordé par un galon d'or solidement attaché par n point transperçant le satin et le fond de velours...

L'auréole entourant la tête du motif brodé sera racée par une cordelière or cousue par un point de oulogne en soie teinte or, passant au travers du atin et du velours.

Toute la silhouette de la sainte et les bûches de ois sont bordées d'une cordelière d'or retenue soli-ement par un point de Boulogne bien soutenu en oie jaune or, passant au travers du satin et du elours pour éviter les boursouflures.

Les *lettres de l'inscription:* Sainte Jeanne d'Arc ont découpées dans du satin blanc et appliquées sur e velours bleu à l'aide d'un point de surget caché par ne fine cordelière brune.

L'*écusson* est brodé sur du satin bleu un peu plus âle que le fond de la bannière.

L'épée est traitée en application de soie gris-perle, u au passé empiétant de trois tons gris.

La couronne et les lys sont traités en applications e soie jaune or rebrodées de traits faits à l'aide d'un ordonnet brun, ils sont bordés d'un même cordonnet run.

Les lys de France entourant le grand motif rectan-ulaire de satin ivoire, sont traités en application e satin jaune or rebrodées et bordées d'un gros cor-onnet brun.

Les flammes qui encadrent ce même motif rectan-ulaire, sont tracées par un gros cordonnet ou même ne cordelière teinte gris-perle, quelques traits sont ehaussés d'un point de broderie au passé plat de nême teinte.

Le cordonnet peut être remplacé par de la grosse oie d'Alger.

Le cliché donne tous les traits en noir, mais nous vons trouvé préférable d'employer les procédés de alons, de fils de soie ou cordonnets soulignant ces raits pour rendre l'effet désiré.

On peut se procurer à *L'Artisan Liturgique* les oies de la fabrique « La Soie ».

Voici les teintes employées pour cette bannière: ose saumon, n° 548; sépia, n° 447; brun pour les heveux, n° 884; mauve grisâtre, pour la tunique, ° 621; violet vif, n° 143; jaune or pour les fleurs e lys, n° 316; jaune paille, n° 313; orange, n° 308; ris-perle, pour les flammes, n° 77; trois tons gris our l'épée de l'écusson: n°s 73, 76, 77, soie vieil or, ° 381.

Dessin de la bannière à grandeur sur papier de dessin pour essais à l'aquarelle . . . . . 20 francs

Réduction de la bannière sur papier de dessin avec interprétation en couleurs. . . . . . . 10 francs

(1) *S'adresser à* L'ARTISAN LITURGIQUE, 16, rue Fénelon, Nîmes (Gard).



Broderie espagnole sur fond de chasuble en velours (XVI[e] siècle). Musée de Cluny N° 2327

ORFROI DE CHASUBLE ANCIENNE. — Sur un fond de velours les entrelaçs sont tracés par des galons d'or, d'autres d'argent ; ou par des galons d'or jaune et d'or terni.

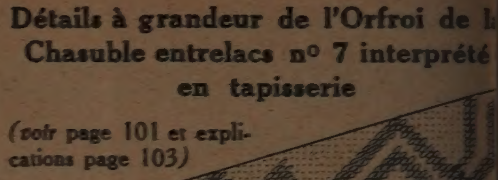
Ceux-ci sont fixés sur le tissu par des points de surjet invisibles espacés le long de leurs bords.

Ces motifs en galons sont réunis par des motifs fleurs brodées au passé plat et serties d'un fil d'or au point de Boulogne.

Les galons d'or ou d'argent peuvent être remplacés par des galons d'ameublement, les fleurs peuvent être entièrement traitées en soies de deux tons tranchant en opposition sur le fond de velours.

Détails à grandeur de l'Orfroi de la Chasuble entrelacs n° 7 interprété en tapisserie

(*voir page 101 et explications page 103*)



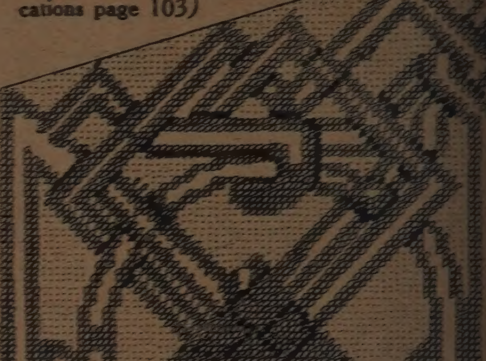


Fig. 1 — Extrémité des bras de l'Orfroi en Y de la chasuble entrelacs n° 7.

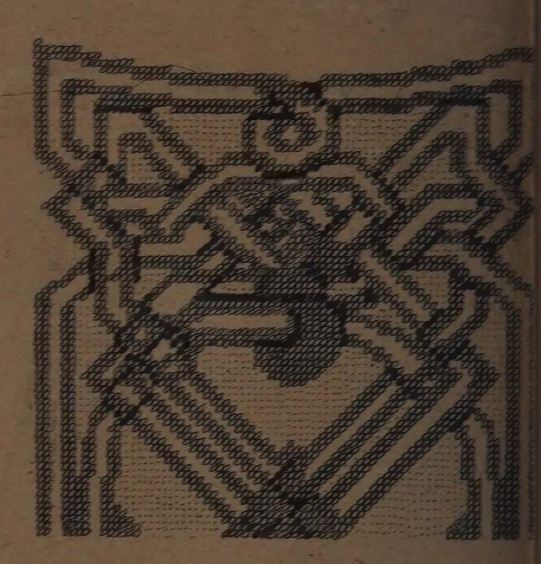


Fig. 2 — Partie supérieure de l'Orfroi à l'encolure de la chasuble entrelacs n° 7.



Fig. 3 — Partie du bas de l'Orfroi de la chasuble entrelacs n° 7.

Nuestro Curso practico de Bordado de Arte sobre bastidor al uso de las personas que confeccionan los vestidos liturgicos

(continuacion de la pagina 92)

Segunda serie de puntos de la primera tecnica

a) *Punto corrido plano derecho* (ver figura 30). — Este punto como su nombre lo indica es un "resbalado" del hilo en un espacio derecho mas o menos restringido entre dos lineas determinadas. Para llenar este espacio los puntos pueden aproximarse entre si mas o menos o tambien pueden estar regularmente separados segun el caso.

Lo mas a menudo, aun para los motivos ligeros pueden hacerse puntos pues tienen un aspecto mas hermoso. Pero en ciertos sitios los puntos deben ser un poco convergentes y a veces los unos deben recubrir los otros del lado mas corto de un codo de una curva para obtener un cambio de inclinación del hilo exigido por el dibujo mismo. Par consiguiente en estos casos, los puntos estan mas aproximados de un lado que del otro, lo que permite de girar insensiblemente, no dejando vacios del lado en que se separan los puntos.

Este punto ayuda mucho en la primera tecnica. Su empleo es necesario cuando hay que acentuar ciertas lineas ciertos grupos de lineas e incluso pequeños superficies. Cuando las lineas apretadas no convienen hay que prever el empleo del punto corrido plano derecho, lo cual permitira de llenar de un golpe el espacio de muchas lineas yuxtapuestas, y mejorará sensiblemente los efectos.

Este punto es muy util para los bordes anchos de seda o como en el desgastado de tejidos superpuestos.

Procedimiento. — El punto corrido derecho tiene por objeto llenar el espacio contenido entre las dos lineas determinadas, no debe ejecutarse al ojo es decir sin trazar las lineas de antemano en el dibujo. Para su ejecucion perfecta es recomendable de trazar estas lineas a la seda de preferencia al punto lanzado refundido que mantendra con mas seguridad los puntos corridos en su lugar y les obligará a guardar la linea primitiva.

Sin embargo cuando la ejecución perfecta no es necesaria se puede dejar de bordar las lineas que hay que tapar, pues esto requiere cierto tiempo. Pero si hay que ser preciso y correcto este trabajo es indispensable. Ademas tiene la ventaja de dar en ciertos casos cierto relieve al trabajo.

Para llenar el espacio entre dos lineas trazadas al lapiz, con la tinta con la seda se hacen los puntos de derecha a izquierda o de izquierda a derecha de abajo arriba o de arriba abajo segun el motivo que haya que bordar y la facilidad que se tenga para su ejecución. Pero hay que dar siempre una inclinación media es decir 45 grados de la linea de la salida del punto.

Si las lineas estan trazadas con seda, estan deben ser englobadas en la parte del bordado corrido.

Este punto plano derecho puede ejecutarse como los otros con 2, 3, y 4 hilos en la aguja y a la vez segun la fineza que hay que dar al dibujo y la fineza que pide el cliente.

b) *Punto corrido en relieve derecho* (ver figura 30). — En realidad este punto no es mas que una variante del precedente, pero no se emplea siempre para los mismos fines. Se hace del mismo modo que el anterior menos el relleno de seda, algodón, lana, o cañamo que es necesario para obtener el relieve deseado.

Este relleno se hace por un punto corrido plano, o un punto lanzado refundido en medio de la entre linea que hay que llenar. Estos puntos elementales del relleno deben hacerse en el sentido contrario al que se deben dar a los puntos definitivos que deben recubrir el relleno.

El relieve derecho es muy util para ciertos accesorios de los diversos motivos de la primera tecnica y puede remplazar en muchos casos ventajosamente al corrido plano. Con tal de que se haya previsto en el proyecto de los puntos anexos a la composición deldibujo.

c) *Punto corrido plano curvo* (ver figura 31). — Este punto se parece al corrido plano, pero se hace de un modo un poco diferente. Lo que distingue esencialmente es la misma razon de la curva. En efecto dos curvas paralelas son dos segmentos de circulo que tienen el mismo centro pero un radio diferente. Es evidente que el segmento mas proximo del centro es mas pequeño que el otro si los extremos de cada uno son limitados por el mismo radio.

Por consiguiente siendo una linea mas pequeña que la otra y que hay que hacer el mismo numero de puntos en los dos no se puede mantener la misma distancia entre las de la pequeña linea y las de la gran linea.

Por consiguiente se procede del modo siguiente : se comienza la gran lado A (debajo o encima, a derecha o a izquierda segun que se quiera tener el punto en un sentido o en otro) se dirigen hacia el pequeno lado B con una inclinación alargada a 45 grados por ejemplo a los radios de las curvas.

Los agujeros del pequeño deberan tocarse y a veces recubrirse cuando se trata de una curva de pequeño radio. Mientras que los del gran lado se separaran ligeramente pero sin que dejen ver la tela del fondo.

De esta manera los puntos serán iguales en longitud, no dejarán vacio en el espacio, en el espacio bordado acusarán un relieve discreto a la concentración de los hilos y darán un magnifico piego de luz que seguira el movimiento de las mismas lineas.

Este procedimiento da mucha vida al trabajo y es muy agradable de hacer. Se emplea en mudus ornamentos decorativos se estilizados sea al natural. Conviene muy bien para dar el aspecto de mitras, bastones de pastores, cordones y cantidad de detalles en los sujetos de bordados de primera tecnica.

d) *Punto corrido en relieve curvo* (ver figura 31). — Como el corrido en relieve derecho pide un relleno pero es identico al precedente como ejecución. Se emplea en las mismas circunstancias y en los mismos sitios que el precedente segun que se quiera dar mas o menos relieve al bordado que se hace.

(continuará) ALFRED PIRSON.

LA ASUNCION EN EL ARTE

Los artistas cristianos han tenido el gusto en todas las épocas de porcer sus talentos al servicio de la Iglesia para expresar su creencia en la Asuncion de la Virgen. No podumos hablar de todas las obras de arte que las fè ha inspirado a este sujeto, sin embargo queremos relevar algunas con la esperanza que los artistas modernos que nos leerán querrań continuar en nuestra época, con los medios mas perfectos que disponen lo que han hedio los predecedores.

Veamos rápidamente como los bordadores ; los tapiceros, esultores y miniaturistas han glorificado con envidia el triunfo de Maria.

***

Bordado. — Se conserva en el tesoro de la catedral de Sens (Yonne) una tela bordada que representa la Asunción (ver figura 1). Renconta al siglo VIII.

Ved como describe el canónigo chartraire este lienzo precioso: « Sobre un fonda de tela fina y apretada estan bordados en lineás espesas y salientes los hilos audros y redondeados ha ornamentación consiste en medallones elipticos (ancho 0,38 cm. ; largo 0,48 cm.). Juxtapuestos y unidos por pequeñas rosaceas perladas. Un personage femenino en actitud de oración acompañado de dos angeles con largas alas sosteniendole un ima mano y llevando una palma en la otra mano, ocupa la parte superior de los medallones. Sus largos vestidos estan figurados por lineas paralelas y angulosos. Encima hay ocho pequeños personages de pié y otros dos colocados horizontalmente encima de los primeros. Todos estan vestidos con túnicas cortas y tienen elevada una cruz.

Se lee comenzando a la derecha encima de los medallones por la linea exterior.

COM TRANSIS | SET MARIA MA | TER DOMINO DE | APOSTOLIS

Este fragmento de tela ha podido pertenecer a un vestido liturgico alba, etc., como hace suponer el corte redondeado terminado por un dobladillo por un lado. En volvia en ultimo lugar las reliquias sin indicaciónes de identidad.

***

La fiesta de la Asuncion tiene tres objetos que estan subordinados los unos a los otros : la Muerte de Maria, la Asunción y el coronamiento en el cielo.

Estos tres sujetos están representados sobre una de las tapicerias que adornan el coro de la catedral de Aix-en-Provence (ver figura 2).

A la inquierda se ve la Madre de Dios acostada en see lecho fúnebre y rodeada de los apostoles. Muy cerca de ella esta San Juan bendiciendola. Sobre el primer plano se ve a San Pedro.

« La muerte de la Virgen leemos en un manuscrito del Sr. de S. Vincens es el sujeto del vigesimo quinto cuadro. Un apostol tiene en la mano una guirnalda para coronaria. Encima de este cuadro se ven las armas del Cardenal Morton que fue arzobispo de Cantorbery...

» El entierro de la Virgen es el vigesimo sexto cuadro — Un hombre ha puesto la mano sobre el ataud para derribarlo. La mano se ha separado del brazo y se ha atado al ataud. Este milagro segun dicen fue hecho un judio, han el sujeto de un distico del siglo VII. Ha sido repetido a menudo en los antiguos bajo relieves. Se ve esculpido sobre la fachada lateral de Nuestra Señora de Paris que mira hacia el claustro. El judio de la tapiceria está representado de rodillas y lleva un sable en la vaina del cual hay escrito en letras romanas un nombre hebreo inlisible.

« El vigesimo septimo y ultimo cuadro representa la Asuncion de la Virgen llevada por los Angeles. En el borde de encima estan las armas de William Warham ; un escudo llevando el palio. »

Este William Warham era arzobispo y canciller de Inglaterra en el año 1511 fecha que se encuentra en una de las tapicerias de tix que representa la crucifixion de Jesus. Warham primeramente habia ocupado el obispado de Londres y fue arzobispo de Cantorbery desde el año 1506 hasta el año 1532.

En este tiempo Enrique VIII era rey de Inglaterra « Este principe continua M. de S. Vincens ha querido contribuir a adornar su iglesia catedral. Le gustaban las artes y decoró las iglesias anuque esterviese separado de la Iglesia de Roma ha conservado durante su vida los cuadros de las iglesias y todo el culto católico. Fue solamente bajo Eduardo VI y aun mas bajo Isabel que el culto exterior fue completamente cambiado asi como la religion del reino ».

El manuscrito que citamos tampoco resuelve el problema y se contenta con decir « hos principales artistas que en los últimos años del siglo XV y en los primeros años del siglo XVI han hecho los cartones para las tapicerias de las Iglesias y de los palacios son : Albert Durer, Quintin Messis (o Messioes), Jerome Dubois (o Bonijo) ».

« La composición de las figuras continua M. de S. Vincens la distribución de los ornamentos y sobre todo los bordes de nuestra tapiceria valen mas que las composiciones de Jean de Bruges ».

***

Tablilla en marfil que representa la muerte de la Virgen. — Se guarda en el museo de Cluny una escultura de marfil que ha debido ser hecha en el siglo XII (ver figura 3).

Ved lo que dice el londe de Grimouard de Saint Laurent :

« La fiesta de la Asuncion una de las mas solemnes de la Iglesia nos ofrece un fundamento solido para suplir el silencio de las santas escrituras y asignar en nuestros estudios a este misterio el lugar que tiene efectivamente en las representaciones del arte. La palable asunción (de assumere, recoger) no se entiende en el rigor el cuerpo sagrado de Maria, puede tambien aplicarse a su santisima alma que ha sido recogido en el seno de su divino Hijo. Durante muchos siglos para representar la muerte de Maria se le ha acostado sin vida en una cama, rodeada de los apostoles y en presencia del Salvador que tiene bajo forma de niño su alma en los brazos. Damos un ejemplo en la tablilla de marfel del museo de Cluny atribuido al siglo XII. Esta representación ha sido durante mucho tiempo aplicada al misterio de la Asuncion.

Maria despues de haber pagado su tributo a la muerte como lo hizo su divino Hijo resucitó, su cuerpo habuá estado en un sepulcro y se habrian celebrado los funerales.

Se ve en estas circunstancias un motivo justo de representar con cierta preferencia la misma muerte de la santisima Virgen o mas bien la asuncion de su alma que tiene aun mas precio que la asuncion del cuerpo. Que debia ser el complemento. Su santisima alma recogida por Jesus ha sido llevada al paiso celeste por los angeles — doble circunstancia que se observa sobre nuestro marfil para volver enseguida al cuerpo inmaculado que debia amar para siempre en adelante (1).

***

Estatuario. — Vamos en la estatuaria dos representaciones de la Asuncion de la Virgen que elegiremos con intencion en dos epocas muy diferentes.

El coronamiento de la Virgen que se encuentra en el Louvre (ver figura 4) remonta a la época gotica y representa los retratos de Felipe III el atrevido (✝ 1285) y de Maria hija de Felipe III el benigno.

En el siglo XII los escultores sufren aun la influencia bizantina para las colgaduras ; pero para las figuras comienzan a copiar los diversos tipos que les rodean.

« En todas estatuas dice de Caumont se notan los largos bustos, los ojos salientes fundidos, las cejas arqueadas, una espuie de rigidez y ausencia de movimiento que independientemente de sus trajes bizantinos se distinguieron de los siglos XIII, XIV (1).

En el siglo XIII comienza disaparecer esta rigidero y el comienzo de las lineas es mas feliz y se llega a una delicadeza de ejecucion muy notable. Los escultores ponen la expresion en las caras y el movimiento en las posturas y poseau en alto grado como dice Viollet le Duc « este hacer ancho, sencillo incomprensible de las bellas abras griegas es la misma sobriedad de los medios, el mismo sacrefício de los detalles la misma agilidad y la misma firmeza ». Nunca se supo dar mejor movimiento, vida y comodidad en las colvadúm a no ser en la antigüedad griega.

Pasando por el Renacimiento el arte estatuario evoluo en un sentido mas naturalista « La vuelta de los ingenios hacia los estudios clásicos origino por una misma impulsion, continua de Caumont, los artistas al estudio de la anatómia del cuerpo humano. Las estatuas tienen por consignente caracteres deducidos de las formas anatómicas y para el observador constitugen una clase muy distuita en la larga serie de las figuras pertenecientes a los diferentes siglos » (3).

« La escultura sigue siempre la pendiente sobre la cual se ha inclinado dice aun Mallet llega en el siglo XV a la decadencia. De la imitacion servil de los modelos cae en la exageracion y en la afectacion. Multiplicando y exagerando el tipo individual la estetuaria da demasiado frecuentemente a sus obras un caracter de banalidad de lo mas sensible sin embargo hay que añadir para ser justo que en medio de muchas estatuas cuya ejecucion es delgada y seca, la postura y los vestidos llenos de pretension se encontraran otros de una verdad de actitud perfecta, de una expresion de figura sorprendente capaces de rivalizar con los de los mejores tiempos » (4).

La pendiente despues de esta época de revolución en los ingenios y en las artes fué dificil de remontar. El periodo moderno que comienza con el siglo XVII ensayo a vees buscando a aliar la hermosura natural de las formas a la expresion del pensamiento sobrenatural y religioso.

Se nota este doble cuidado en la Virgen de la Asunción de Pierre Puget (✝ 1694) que se encuentra en el coro de la iglesia de Nevers (ver figura 5).

Nuestros lectores pueden comparar estas dos obras francesas, el del autor desconocido de la estatua de Louvre (coronamiento de la Virgen) de la época gotica y la del escultor Marselles del siglo XVIII y decirnos la preferencia.

***

Miniatura. — Elegiremo entre las minurosas miniaturas que representan el triunfo de la Virgen, la de Pol de Limbourg en « has riquisimas horas del duque de Berry » (ver figura 6).

Esta bella iluminación del siglo XIV se encuentra en el museo de Condé en Chantilly.

El rey Juan de Berry ayudó como su madre Juana de Berry los sabios y las letras.

Carlos V reunió en la libreria del bonore mas de 1200 volumenes ejecutados antes de el o bajo sus ordenes con mucho arte para los principes y las princesas de la familia real.

Luis de Anjou y Luis de Orleans fueron protectores de las letras y de las artes. Pero Juan de Berry (✝ 1416), hermano de Carlos V les sobrepasó a todos por su gusto mas eclético para todo lo bello. Su libreria menos considerable que la de su hermano Carlos V era superior por la elección de los autores y la hermosura de los ejemplares.

Muchos de ellos fueron ofrecidos por sus amigos que conocian su pasion de coleccionador y veian el modo de captar sus buenas gracias, otros habian sido encargados por el a los mejores artistas de su tiempo. A Juan de Berry le gustaba en efecto reunir en su courte de Bourges o en su castillo de Bicêtre todos los artistas extrangeros y les hacia trabajar en Francia.

Entre ellos se encuentra en el inventario de la libreria el nombre del célebre iluminador. Pol de Limbourg que estuvo a las ordenes del duque a partir del año 1410.

Este artista se unio a la escuela flamenca y con André Beauneveu y Jaquemart de Hesdin concurrieron dando al arte de iluminado todo el desarrollo que se podia en los siglos XIV y XV y sobretodo hacia 1350.

A partir de este momento los progresos fueron notables. Los decoradores empleaban toda su ingeniosidad para dar a los personages la ilusion de la vida y para reproducir el movimiento de las colgaduras. Indican ya mejor en sus miniaturas las sombras y las luces. Reproducen con mas perfección los vestidos y los objetos usuales que tienen bajo sus ojos.

Se puede comprobar este progreso en el *Coronamiento de la Virgen* (ver figura 7) que hace el objeto de la fiesta del 15 de Agosto y en *La Caida de los angeles rebeldes* (ver figura 7) que la Iglesia nos habla en la fiesta de San Miguel el 29 de Septiembre. Estas dos hermosas páginas de *las Riquisimas horas del Duque de Berry* a *Horas de Chantilly* nos dan con mucha gracia de una parte y mucha fuerza de la otra toda la profundidad que tienen los misterios cristianos.

Ante el trono del gran Rey Maria revestida de su manto real esta de rodillas con una actitud de respeto y piedad.

Los angeles que cantan y tocan los instrumentos musicales la exaltan mientras que numerosos santos contemplan con entusiasmo su reina. Jesus va a colocar sobre la cabeza de su divina madre la diadema. Que un espiritu celeste tiende en un velo que flota delicadamente encima de ella.

Encima se lee el texto latino del comienzo del oficio de la Virgen.

Jean de Berry parece haber tenido la pasion de los breviarios y de los salterios que hace ejecutar con un cuidado y una riqueza que deten admirarse.

La escena de la *Caida de los Angeles* es notable por su modo fuerte y original. El Dios de Majestad esta en el trono sobre los Querubines, la milicia celeste guarda la entrada del paraiso celestial y los angeles rebeldes son precipitados con la cabeza abajo hacia el abismo del fuego don de Lucifer coronado car el primero seguido de sus adeptos.

Los vacios que han dejado muestran que pertenecen a todos los grados de la jerarquia angelical. La obra divina de la Redencion del hombre que va a emprender Jesus consistira en llenar estos sillones de almas humanas que cantaran toda la eternidad la bondad del Señor con los angeles fieles.

A la muerte de Jean de Berry las *Riquisimas Horas* no estaban terminadas y algunos cuadernos que fueron ejecutados por Pol de Limbourg y sus hermanos fueron estimados con un valor de 500 libras por lo menos, cantidad muy importante en aquella época.

Desgraciadamente los artistas que continuaron esta obra no supieron igualar sus predecesores. A pesar de esto las *Horas de Chantilly* constituyen una de las mejores obras del arte franco-flamenco en los siglos XIV y XV.

***

Señalaremos a nuestros lectores una pintura sobre madera de un autor desconocido (ver figura 8). Agradeceriamos si nuestros lectores pudiesen damos algun indicio que permita decir a que escuela se une y en que época fue hecha.

Este cuadro mide 1 m. 44 de alto y 1 m. 07 de ancho. Los colores son muy vivos. Representar el sepulcro vacio de la Virgen elevada en los cielos por los angeles. Los Apostoles contemplan su reina, sus gestos expresan la admiración que tienen.

Este cuadro se encuentra en Nimes. La familia que la posee quisiera vender. (1)

Terminaremos por una pintura de la escuela de Beuron que representa la « Dormición de la Virgen ». El sitio en que Maria dió su alma a Dios en Jerusalem fue confiado a los Padres de esta Congregación. Estos padres hicieron un monasterio que lleva el nombre de *Dormicion de la Virgen*. Por consiguiente es natural que hayan hecho con tanto talento esta escena de la muerte de la Madre de Jesus. Han representado Maria vestida con un traje azul, las manos cruzadas sobre el pecho y extendida en su lecho funebre. Anuque este muerta parece que duerme, de aqui el nombre de *Dormicion de la Virgen*. En efecto pronto saldra de este sueño de la muerte y su cuerpo resucitado entrará para siempre en la gloria que la cara lleva ya el reflejo. Esta pintura ha sido reproducida en pequeñas imágenes donde colores de la obra original han sido muy bien reproducidos.

DOM LEFEBVRE O. S. B.

CHASUBLE N° 7 : Entrelacs celtiques N° 2 *(voir p. 101, 103 et 122)*

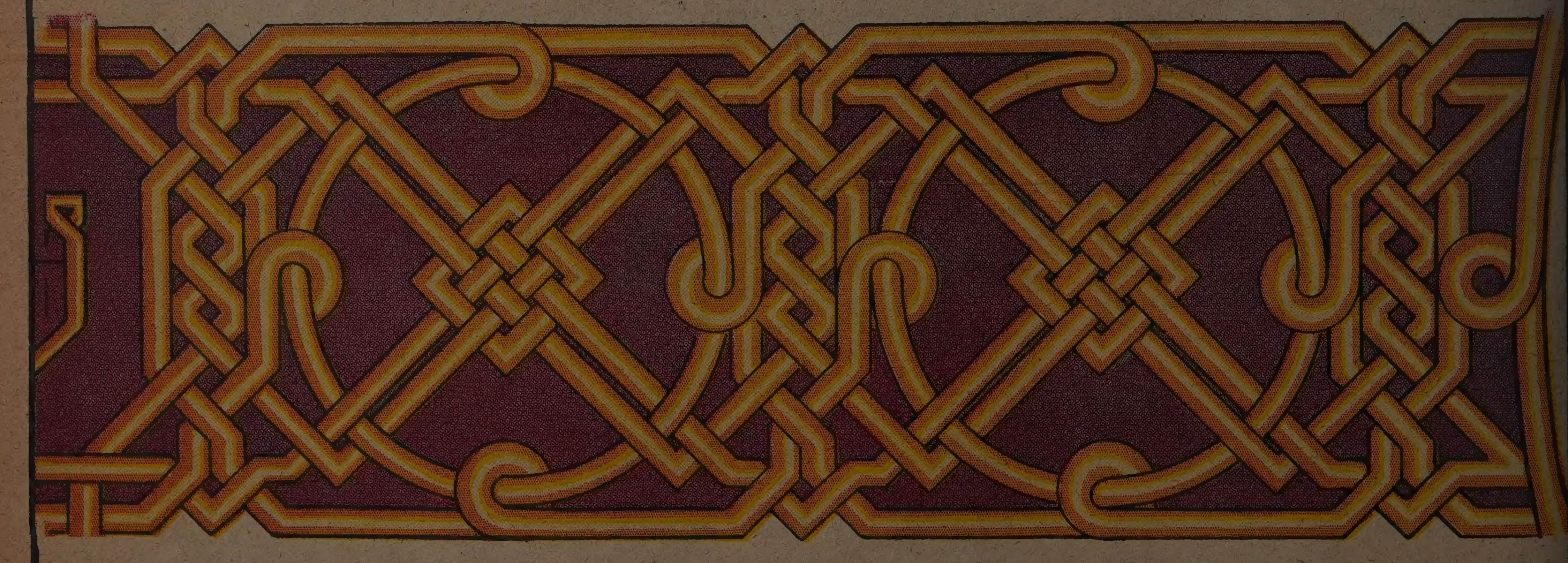
TROIS INTERPRÉTATIONS DE L'ORFROI



Cet orfroi couleur lie de vin est à mettre sur une chasuble de tissu rouge plus pâle.



Cet orfroi vert empire est à mettre sur une chasuble de tissu vert plus pâle.



Cet orfroi pourpre foncé est à mettre sur une chasuble de tissu violet plus pâle.

Le Gérant : R. POTENTIER

IMPRIMERIE MARTIN-MAMY, CROUAN & ROQUES — LILLE-PARIS
IMPRIMATUR DE L'EVÊCHÉ

F. JACQUES, *Conseiller artistique à l'Artisan Liturgique*